

Aalto yliopisto / Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu / Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos
Dokumentaarisen elokuvan suuntautumisvaihtoehto
MA lopputyön kirjallinen osa: tutkielmaessee 5.11.2014
Elli Rintala

ELOKUVA AIKAKONEENA

Hitauden estetiikasta tulevaisuuden ihmisiin.



*Aika on sitä, mikä estää, että kaikki on välittömästi annettu.
Se hidastaa, tai pikemminkin on hitautta.*

Henri Bergson

Tekijä Elli Rintala		
Työn nimi <i>Elokuva aikakoneena. Hitauden estetiikasta tulevaisuuden ihmisiin</i>		
Laitos Elokvataiteen ja lavastustaiteen laitos		
Koulutusohjelma Dokumentaarisen elokuvan linja		
Vuosi 2014	Sivumäärä 43	Kieli Suomi

Tiivistelmä

Maisterin tutkinnon kirjallisessa lopputyössäni, *Elokuva aikakoneena. Hitauden estetiikasta tulevaisuuden ihmisiin*, pohdin omaa näkemystäni elokuvasta erityisesti elokuvallisen ajan näkökulmasta. Omat tähän mennessä valmistuneet elokuvani, *Kiitotie / Via Air* (2013), *Väylä / Oil Blue* (2008) ja *Eilisen eväät / Throwaway* (2005) toimivat lähtökohtana tekstille, joka hyödyntää myös elokuvateoriaa ja viittauksia muiden tekijöiden elokuviin.

Käsittelen elokuvaa kuin jonkinlaisena aikakoneena, joka voi tallentaa ja säilöä aikaa ja siirtää sitä pitkienkin aikojen päähän. Erityisesti omien elokuvien kohdalla pohdin näkemystä hitaammasta elokuvallisesta ajasta, niin kutsutusta hitauden estetiikasta ja sitä, millaisin eri tavoin se voi ilmetä elokuvallisessa ilmaisussa. Yhtenä tavoitteenani on tehdä elokuvia, jotka voisivat kestää aikaa, siis olla ymmärrettäviä ja merkityksellisiä vielä useiden vuosien tai jopa vuosikymmenien päästä. Tekstissäni kysyn hieman kuvainnollisesti, onko tällä tavoin mahdollista tehdä elokuvia tulevaisuuden ihmisille. Kysymys liittyy laajempaan pohdintaan siitä, miten elokuva voisi kuvata prosesseja, joiden mittakaava ylittää ihmisen ajan. Esimerkkinä tästä käytän ilmastonmuutosta, jota suunnitteilla oleva seuraava elokuvani *Koillisväylä* sivuaa.

Tässä tekstissä sekä elokuvaan liittyvät näkemykset, että omaa elämää koskeva ajattelu kietoutuvat toisiinsa. Filosofisen taustan ja kaikupohjan tekstille muodostavat kahden ranskalaisen filosofin, Gilles Deleuzen ja Henri Bergsonin kirjoitukset. Deleuzen tapauksessa lähtökohtana ovat hänen kaksi elokuvaa käsittelevää kirjaansa, *Cinema 1. The Movement-Image* (1986) ja *Cinema 2. The Time-Image* (1989). Bergsonin ajattelu puolestaan kulkee tekstissä mukana sekä Deleuzen tulkintojen kautta, että hänen omiin kirjoituksiinsa pohjautuen. Elokuvallinen aikakone, sellaisena, kuin itse sen ajattelen, vaatii toimiakseen myös elokuvafilosofiaa. Vain siten se voi suuntautua kohti tulevaa ja uusia aikoja.

Avainsanat elokuva, dokumentaarinen elokuva, elokuvafilosofia

SISÄLLYS

<u>JOHDANTO</u>	4
<u>LUKU 1.</u>	
VIRTA	
Ihminen ajan virrassa. Elokuva ajan virrassa.	7
<u>LUKU 2.</u>	
KAPSELI	
Mahdollisuus säilöä aikaa.	20
<u>LOPUKSI</u>	
Aika, joka ylittää ihmisen ajan.	39
<u>LÄHDELUETTELO</u>	42

JOHDANTO

Olen jo kauan haaveillut hitaammasta ajasta. Haluaisin antaa asioille takaisin niiden vaatiman ajan ja keston, oli kyse sitten kanssakäymisestä ihmisten kanssa, elokuvista, ajattelusta tai vaikka viljelystä. Kaikkien näiden kohdalla haluaisin hidastaa ja nähdä koko prosessin, en vain lopputulosta. Yhä enemmän ajattelen aikaa kuin valuuttana, jota voin käyttää korostaakseni asioiden arvoa ja merkitystä. Aika on kuitenkin arvokkainta mitä minulla voi olla. Paradoksaalisesti se on arvokasta juuri siksi, etten omista sitä. Tämä pyrkimys hitaampaan aikaan on sekä tietoista että osin tiedostamatontakin vastarintaa tai vastavirtaa tälle ajalle, joka tuntuu usein kovin hektiseltä ja hetkelliseltä ja joka korostaa sitä, että voimme hallita ja omistaa kaiken ympärillä, jopa oman aikamme ja elämämme.

Aloitin tämän tekstin kirjoittamisen juuri jonkinlaisena manifestina hitaamman ajan puolesta. Manifesti koski myös vaatimusta hitaammasta elokuvasta, jota voitaisiin kai kutsua leikkimielisellä termillä ”slow movie”. Manifestin kirjoittaminen alkoi kuitenkin hyvin nopeasti tuntua turhautavalta. Se, että teen elokuvia on joka tapauksessa minun tapani manifestoida ja yrittää jakaa ajatuksia. Miksi haluaisin tehdä samaa vielä kirjoittamalla? Hylkäsin siis manifestin ja päädyin rauhassa tutkimaan, miten tämä toive hitaammasta ajasta elokuvissani ilmenee, mitä se voisi tarkoittaa yleisemmällä tasolla ja miksi se on minulle tärkeää. Taustalla on ehkä usko siihen, että ajattelua voi saada aikaan tai muuttaa vain hitaasti ja asteittain. Manifestit voivat herättää, mutta ajattelu vaatii aina aikaa, ehkä juuri hidasta aikaa.

Kuitenkin tekstin taustalla ja pinnan alla kulkee ajatus jo aiemmin mainitusta manifestinomaisesta vastarinnasta nykyisyydelle. Tässä muodossaan termi on suora laina Teemu Tairan ja Pasi Väliähon toimittamasta kirjasta *Vastarintaa nykyisyydelle. Näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun* (2004), jota sattumalta luin samaan aikaan kun aloitin lopputyöni kirjallisen osion kirjoittamista. Kirja onnistui kiteyttämään muutamia mielessäni liikkuneita ajatuksia, kuten seuraava lainaus osoittaa:

*Deleuzen mukaan sekä filosofia että taide ovat eräänlaista vastarintaa:
filosofia luomalla käsitteitä uutta maata ja ajattelua varten ja
taide pakottamalla meidät tuntemaan [...] ja havaitsemaan[...] uusin tavoin.*

Ajattelun on siis aina katkaistava vanhat kahleensa ja suuntauduttava kohti jotakin uutta ja vielä tuntematonta. Sen on liikuttava, uudistuttava ja muututtava.¹

¹ Taira & Väliäho (toim.) 2004, 7-9, 21.

Edellä kuvailtu pyrkimys kohti jotakin uutta ja tuntematonta kuulosti juuri siltä, mitä toivoisin myös elokuvan parhaimmillaan voivan tavoitella. Se voisi saada meidät havaitsemaan, tuntemaan ja ajattelemaan uusin tavoin. Näin elokuvan tehtävänä ei olisi näyttää maailmaa sellaisena kuin me sen jo tunnemme, vaan aina katsoa sitä uusin tavoin, näyttää maailma outona ja vieraana. Omalla kohdallani tämä uusin tavoin näkeminen voisi tarkoittaa juuri hitauden estetiikkaa. Se voisi olla pyrkimys katsoa maailmaa hitaammin ja pidempään kuin mihin ehkä normaalisti on totuttu.

Vastarintaa nykyisyydelle -kirjassa esillä oleva ranskalainen filosofi Gilles Deleuze (1925-1995) kulkee muutenkin mukana tässä tekstissäni. Ensinnäkin hän on kirjoittanut paljon nimenomaan elokuvasta. Toisekseen hänen filosofiassaan esiintyvä luonnon terminologia, kasvamiseen, kiertokulkuun sekä myös hajoamiseen ja kuolemaan liittyvät käsitteet tuntuvat itselleni läheisiltä. Mielestäni ne heijastavat juuri käsitystä hitaammasta ajasta, joka on aina asioiden asteittaista muovautumista, kehkeytymistä, metamorfoosia ja kiertokulkua.² Deleuzen ajattelu ei tunnusta valmiita mielipiteitä tai lopullisia totuuksia. Päinvastoin, se on kuin mustan mullan maa, josta voi aina kasvaa ja versoa jotakin uutta, jotakin sellaista, jota ei ennalta voi edes tietää.³

Tässä tekstissä oma elämä ja siitä lähtöisin oleva ajattelu, sekä filosofia ja elokuva, kulkevat rinnakkain ja kietoutuvat toisiinsa. Pidän fokuksen elokuvassa, mutta en voi enkä halua sulkea muuta elämää ja filosofiaa pois, koska ne luonnollisesti vaikuttavat siihen, millaisia ajatuksia elokuvista etsin ja millaisia elokuvia itse haluan tehdä. Kaikilla näillä eri alueilla minua kiinnostaa juuri käsitys hitaammasta ajasta, siitä mitä se voisi olla ja miksi se voisi olla tärkeää.

Ensimmäinen luku ”Virta” lähtee liikkeelle mikroskooppiselta tasolta, yksittäisten hetkien mittakaavasta. Pohdin, mitä elokuvat tai niiden tekeminen ovat opettaneet minulle ajasta ja sen olemuksesta tässä pienessä mittakaavassa. Toisaalta tämä liike on myös kaksisuuntaista. Opittu, eletty ja ajateltu näkyy aina elokuvissani ja siinä, miten niitä pyrin tekemään. Toinen luku ”Kapseli” käsittelee tarkemmin elokuvan mahdollisuuksia tallentaa ja säilöä aikaa. Millaista aikaa ja miten elokuva voi säilyttää? Itselleni keskeinen kysymys on, miten elokuva voisi kestää aikaa, siis säilyttää sisältönsä ja merkityksensä vielä pitkänkin ajan kuluttua.

² Deleuzen käyttämiä luontoon tai biologiaan pohjaavia käsitteitä olivat mm. rihmasto, molekulaarinen, territorio, kaaos. Deleuzen käsitteiden sanasto mm. teoksessa Goodchilld 1996. Lisäksi Deleuze haaveili kirjoittavansa vanhoilla päivillään teoksen luonnonfilosofiasta. Deleuze 2005, 98.

³ Olen alkanut pitää ajattelun rinnastamisesta viljelyyn. Ensin on muokattava ja käännettävä maa, käännettävä ajatukset ja vanhat totuudet ympäri. Sitten voi kylvää valitsemansa siemenet maahan ja tarkkailla, mitkä niistä lähtevät itämään. Vielä sen jälkeenkin on kastettava, kitkettävä ja hoidettava ajatuksia, jotta niistä voisi kasvaa jotakin.

Molemmissa kappaleissa teen kierroksen elokuvateorian ja filosofian puolelle seuraten jo aiemmin mainittua Gilles Deleuzea sekä hänen ajatteluunsa suuresti vaikuttanutta ranskalaisfilosofi Henri Bergsonia (1859-1941), jonka filosofiassa juuri liike, muutos ja kesto, siis ajallisuus, olivat keskeisellä sijalla.⁴ Sekä Deleuze että Bergson ovat molemmat jo kauan aikaa sitten edesmenneitä filosofeja. Silti uskon, että heidän ajattelunsa voi olla hyödyllistä juuri nyt. Ehkä vastarinta nykyisyydelle voi tarkoittaa myös tällaista ”epäajanmukaisuutta” ja halua etsiä ajattelua oman aikansa ulkopuolelta, jopa menneisyydestä, jos se voi toimia lähteenä uuteen ajatteluun tässä päivässä.⁵

Omalla kohdallani kaikki ajattelu suuntautuu lopulta elokuviini, siihen, miten niitä teen ja miten haluaisin niitä tulevaisuudessa tehdä. Viimeinen luku ”Lopuksi” katsookin kohti tulevaisuutta. Ensimmäisen luvun mikroskooppisesta aikakäsityksestä on siirrytty teleskooppiseen tapaan katsoa aikaa. Vasta tekeillä oleva seuraava elokuva saa minut kysymään, onko elokuvalla mahdollisuutta kuvata aikaa tai prosesseja, joiden mittakaava ylittää ihmisen ajan?

Näiden kolmen luvun kautta hahmottuu kuva elokuvasta omanlaisenaan aikakoneena, joka voi kuvata ajan virtaa, tallentaa ja säilöä sitä sekä siirtää poimimansa hetket pitkienkin aikojen päähän. Ehkä elokuva voi myös avata näkökulman, joka olisi ihmistä ja hänen aikaansa laajempi. Näin se voisi osaltaan toteuttaa sellaista vastarintaa nykyisyydelle, jota tässä ajassa kenties tarvitaan.



Elli Rintala: *Taikametsä* (2013) Väliytö

⁴ Deleuze 1988, 31-34.

⁵ Bergson oli jo Deleuzen aikaan ”vanhentunut” filosofi. Kuitenkin Deleuze halusi juuri tästä syystä, vastarintana oman aikansa filosofialle, perehtyä hänen ajatteluunsa. Deleuze 1988, 7. Deleuzen ajattelun ”epäajanmukaisuudesta” muuten ks. Taira & Väliäho 2004, 8-9.

Luku 1.

VIRTA

Ihminen ajan virrassa. Elokuva ajan virrassa.

Keskellä peltoa, omalla saarekkeellaan seisoo vanha mänty, liikkumattomana, muuttumattomana. Seison sen edessä ja odotan, kamera on jalustalla. Pilvet liikkuvat taivaalla. Etsin niiden välistä aukkoa, josta aurinko voisi hetkeksi pilkistää esiin ja valaista männyn punertavan rungon taivaan tummaa taustaa vasten. Viimein kuvaan. Männyn oksat liikkuvat tuulessa ylös ja alas, valo liukuu esiin toivomallani tavalla ja peittyy sitten jälleen pilvien taa. Kolmenkymmenen sekunnin jälkeen olen kuvannut sen, minkä halusinkin. Nostan kameran jalustalta ja katson edellisen kuvan. Äskeinen hetki kaikessa yksinkertaisuudessaan toistuu silmieni edessä. Varjot muuttuvat valoksi ja taas takaisin varjoiksi. Kun nostan katseeni kamerasta, huomaan, että maisema näyttää täysin erilaiselta kuin vielä 30 sekuntia sitten. Uhkaavan tummat pilvet ovat nyt poissa, aurinko paistaa kirkkaalta taivaalta ja äsken varjoista dramaattisena esiin piirtynyt mänty kylpee viattomana kirkkaassa kesäpäivän valossa.

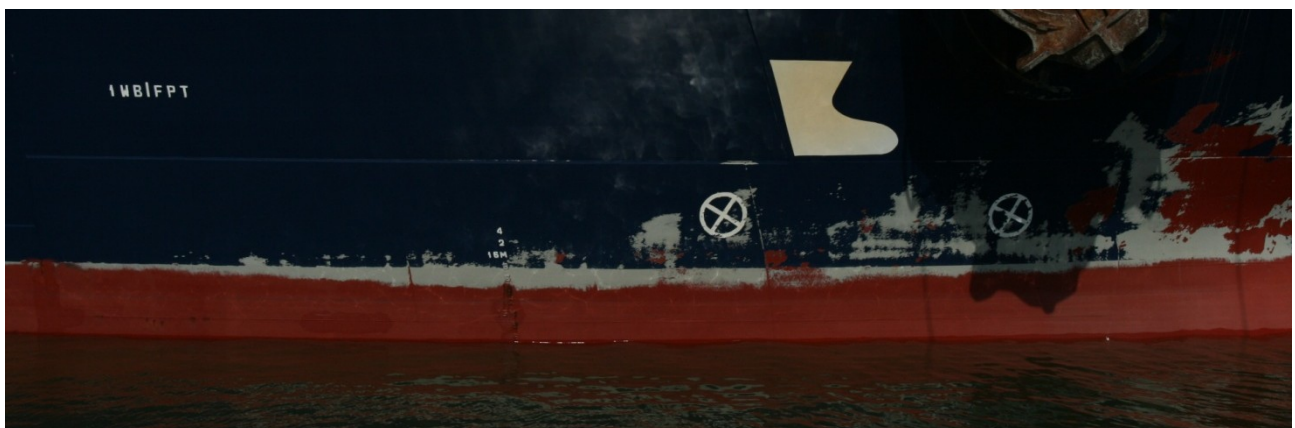
Ajan usein tuon männyn ohi. Aiemmin totesin yleensä vain sivusilmällä, että se on edelleen paikallaan, pysyvä, muuttumattomana, kuten ajattelin. Mutta katsottuani sitä kerran tarkemmin kameran lävitse en näe sitä enää samoin. Nyt huomaan, että se nimenomaan muuttuu kaiken aikaa. Jokaisella kerralla, jokaisella hetkellä se on erilainen. Eilen ajaessani männyn ohitse auringonlasku värjäsi sen latvuksen voimakkaalla punaisellaan. Edellisellä kerralla sade huuhteli sen runkoa ja taustan maisemaa. Seuraavalla kerralla koko näkymä on ottanut jälleen jonkin uuden muodon. Saarekkeellaan seisova mänty ei olekaan koskaan sama, vaan hetki hetkeltä eri.

Elokuvallinen kuva muistutti minua kuvaamisensa hetkellä siitä hyvin yksinkertaisesta tosiasiasta, että aika virtaa jatkuvasti eteenpäin, eikä sen liikettä voi pysäyttää. Hetki, joka nyt tapahtuu silmiesi edessä, on jo kohta muuttunut toiseksi, eikä toistu samanlaisena enää koskaan. Niinkin pysyvä ja muuttumaton asia kuin vuosisatoja vanha puu on oikeastaan joka hetkellä erilainen. Sääolot, valotilanteet ja vuodenajat muuttuvat vaikka puu itsessään pysyisikin paikoillaan. Jos yrittäisin mennä uudestaan kuvaamaan pellon keskellä olevaa mäntyä saadakseni tismalleen samanlaisen kuvan kuin viimeksi, joutuisin pettymään. Koko maisema olisi toisenlainen kuin muistikuvassani. Samaa kuvaa ei voi kuvata kahdesti.

Joskus kuvauksissa ajan virtaamisen tuntee harvinaisen selkeästi. Niinä hetkinä vaikuttaa siltä kuin todellisuus koko voimallaan, vääjäämättä etenisi tiettyyn suuntaan juuri niin kuin on tarkoitettukin. Silloin kameran takana voi vain ottaa vastaan, haluamatta muuttaa mitään, haluamatta vaikuttaa mihinkään millään tavalla. Ainoa toive on, että kamera toimii ja tallentaa kaiken edessään tapahtuvan, sillä juuri tällaisena tämä hetki ei toistu koskaan. Tämä ei välttämättä tarkoita, että kuvassa tapahtuisi jotakin erityistä tai poikkeuksellista. Päinvastoin, aivan tavallinen, pieni hetki voi joskus tuntua juuri näin painavalta.

Kun mietin tähän mennessä tekemiäni elokuvia *Eilisen eväät* / *Throwaway* (2005), *Väylä* / *Oil Blue* (2008) ja *Kiitotie* / *Via Air* (2013) huomaan, että ehkä juuri tällainen tavallisen hetken painavaksi ja merkittäväksi tekeminen on kaiken aikaa ollut alitajuisena tavoitteenani. Ensimmäinen elokuvani *Eilisen eväät* sijoittui yhdelle arkisen harmaalle takapihalle Helsingin Kalliossa. Muistan, että kuvauksissa odotimme usein sopivaa tuulta, joka liikuttaisi esimerkiksi pihalla kuivuvia pyykkejä tai puun oksia juuri oikealla tavalla. Kamera-assistentilla oli tapana vitsailla, että ne olivat kaikkein hitaimmat kuvaukset, joissa hän on koskaan ollut. Kuvaajan kanssa olimme kuitenkin yhtä mieltä siitä, että juuri näin pitää tässä elokuvassa toimia. Sama kuvaaja, Mika Vartiainen, on kuvannut myös myöhemmät elokuvani, joten olemme voineet kehittää tätä tuolloin löytämäämme hitaamman ajan konseptia elokuvasta toiseen.

Seuraava elokuvani, kaksi vuotta myöhemmin kuvattu *Väylä* kuvaa yhden öljytankkerin hidasta matkaa Suomenlahdella. Tankkeri nähdään eri perspektiiveistä, korkealta taivaalta rajavartiolaitoksen helikopterista ja valvontalentokoneesta, lähes aaltojen tasalta luotsiveneestä ja viimein itse tankkerin kannelta. Silti tätäkään ei voida pitää minään toimintaelokuvana. Päinvastoin, ohjenuorana on jälleen, että mitään tavallisuudesta poikkeavaa ei tarvitse tapahtua. Tankkerin hidas eteneminen on itsessään riittävä motiivi kannattamaan kuvia.



Elli Rintala: *Väylä* (2008)

Viimeisimmässä elokuvassani *Kiitotie* sama ajatus toistuu jälleen. Tällä kertaa ollaan lentokentällä, siis hyvin tavallisessa paikassa, jossa kuka tahansa meistä on ollut. Mitään poikkeuksellista ei taaskaan tapahdu. Koneita nousee ja laskee, kunnossapidon työntekijä ajaa kenttää ympäröivää yli kymmenen kilometrin pituista huoltotietä pitkin, koneita suihkutetaan jäänestoaineella, matkustajat odottavat lentoaan. Kuitenkin tavoitteenani oli juuri muuttaa aivan tavallinen ja arkinen paikka elokuvan keinoin jotenkin erityisemmäksi ja merkittävämmäksi kuin mitä se ehkä muuten olisi.

Yhteisenä piirteenä kaikissa kolmessa elokuvassa voisi siis olla pyrkimys kohottaa aivan tavalliset hetket merkittäviksi ja ainutlaatuisiksi. Usein tämä tarkoittaa huolellista ennakkosuunnittelua ja mahdollisuutta vaikuttaa kuvakulmiin ja kuvaustapoihin. Esimerkiksi *Kiitotie*-elokuvaa ei olisi voitu tässä muodossa toteuttaa vain kentän laidalta kuvaten. Päinvastoin, olennaisen tärkeää oli suhteellisen vapaa pääsy kentän eri alueille sekä kenttähenkilökunnan avulias suhtautuminen kuvauksiin. Meillä oli esimerkiksi mahdollisuus kiinnittää kamera huoltoautoon ja kuvata kiitotietä ja sen pintaa liikkuvalla kameralla tai sijoittaa kamera nosturin koriin lentokoneiden jäänpoiston kuvaamisen yhteydessä.

Joskus joku on huomauttanut elokuvistani moittivaan sävyyn, etteivät ne muistuta dokumenttia vaan enemmän fiktiota, ehkä juuri pitkälle viedyn kameratyöskentelyn takia. Itse en kuitenkaan koe näin. Minulle kuvaamisen metodit ovat nimenomaan tapa kohottaa todellisuutta, ei keksiä tai rakentaa sitä. En usko, että lähtisin varta vasten kehittämään tapoja vaikkapa kameran liikutteluun, jos se ei jotenkin olennaisesti linkittyisi elokuvan kuvaamaan todellisuuteen.



Elli Rintala: *Kiitotie* (2013)

Joskus tämä tiedostamaton pyrkimys kohottaa tavallisten hetkien merkitystä tarkoittaa myös riskinottoa kuvan onnistumisen kannalta. Esimerkiksi valmistautuessamme kuvaamaan lentokoneen peruuttamista ulos valtavan kokoisesta huoltohallista, mietimme ennakkoon kuvakulmaa. Turvallinen ratkaisu olisi ollut kuvata tapahtuma myötävalossa, sillä talvinen auringonpaiste hallin ulkopuolella oli todella kirkas. Yhteisellä intuitiivisella päätöksellä päädyimme silti kuvaajan kanssa sijoittamaan kameran niin, että hallin ovien auetessa ja koneen peruuttaessa ulos auringonvalo osuisi suoraan kameran linssiin. Tämä oli riski siinä mielessä, että huonossa tapauksessa kirkas valo ”pesisi” koko kuvan kuin tasaisen valkoisen hunnun taakse.

Ajattelimme kuitenkin, että onnistuessaan auringon vastavallo veisi kuvan uudelle tasolle. Ja jollakin tavalla näin ehkä käykin. Lopullisessa kuvassa tapahtuu kolme asiaa, hallin liukuovet aukeavat hitaasti, lentokone peruuttaa ulos talvisen kirkkaaseen maisemaan ja aurinko ilmestyy näkyviin koneen valtavan valkoisen rungon takaa. Yksinään mikään näistä ei ole millään tavoin erityisen merkittävä tapahtuma. Yhdessä ne kuitenkin kohottavat hetken jollakin tavalla erityiseksi ja ainutlaatuisiksi. Kuvan ottamisen jälkeen toivoin vain, että se olisi kunnossa, sillä juuri tällaisena emme olisi koskaan voineet toistaa sitä.

Lisäksi hetkellä, jolloin kone on jo poistunut hallista ja kuvan olettaisi loppuvan, valtavat seinän kokoiset ovet alkavat jälleen liukua kiinni, kunnes peittävät auringon näkymättömiin ja sulkevat kuvan takaisin varjoon. Liike varjosta valoon ja taas varjoon luo kuvaan jonkinlaisen pinnanalaisen hitaan liikkeen, jonka ehkä ennemmin tiedostamatta aistii kuin tarkoituksella havaitsee. Silti juuri tuo kätketty liike antaa kuvalle sen rytmin ja keston, paljon enemmän kuin mikään konkreettinen asia, mitä kuvassa tapahtuu. Tämä voisi olla johdannossa kuvailtua hitauden estetiikkaa kaikkein selkeimmässä muodossaan.

Hitauden estetiikka ilmenee myös elokuvan minimalistisessa ja pelkistetyssä musiikissa, jonka on säveltänyt *Väylä*-elokuvaankin musiikit tehnyt Matti Strahlendorff. Ehkä selkeimmin tuo kätketyn liikkeen idea kuuluu elokuvan toiseksi viimeisessä kappaleessa, joka säestää nousukiittoa valmistautuvaa lentokonetta. Ensimmäinen vaikutelma kyseisestä kappaleesta on se, että sama sävel toistaa itseään uudelleen ja uudelleen. Hetken kuluttua tajuaa, että kappaleessa sittenkin tapahtuu jotakin. Tässä vaiheessa ei kuitenkaan välttämättä vielä tiedosta, mitä tuo tapahtuminen on. Vasta loppupuolella huomaa, että kaiken aikaa kappaleen sävelkulku on noussut portaattomasti ylemmäs ja ylemmäs. Nousu on edennyt niin pieni askel kerrallaan, ettei siihen ensin kiinnitä lainkaan huomiota. Kuitenkin kappaleen lopuessa ollaan aivan eri sävelkorkeudella kuin sen alussa.

Sama pinnanalainen hidas liike toteutuu *Kiitotie*-elokuvassa paitsi yksittäisten kuvien ja musiikin tasolla, myös koko elokuvan mittakaavassa. Jännite kasvaa hitaasti elokuvan edetessä, kuin joku jännittäisi jousen äärimmilleen ennen kuin ampuu nuolen. Alussa nähtävä 1950-luvun keveä, pienimuotoinen ja vähäeleinen kuvasto muuttuu elokuvan edetessä ja nykyaikaa lähestyttäessä yhä raskaammaksi ja massiivisemmaksi. Vasta lopussa tajuaa, kuinka pitkä matka alusta on tultu. Itselleni tämä hidas tunnelmanmuutos kepeydestä raskauteen, lentämisen viattomuudesta tuon viattomuuden menettämiseen, määrittää itse asiassa elokuvan sisältöä enemmän kuin mikään konkreettinen asia, joka elokuvan kuluessa tapahtuu.

Tällainen hitaasti kehkeytyvä, vasta lopussa itsensä paljastava rakenne voi tietysti olla riski elokuvan sanoman välittymisen kannalta. Dokumenttielokuvia kun pidetään nykyisin usein nimenomaan ”lentävinä nuolina”, päämäärätietoisina täsmäiskuina suoraan katsojan tajuntaan. Hitaasti jännittyvä rakenne tuntuu ehkä helposti hahmottomalta tällaisen tehokkaan viestinnän keskellä. Silti, jos pitää valita, olen mieluummin jännittyvä jousi kuin lentävä nuoli. Ja ehkä jonain päivänä saan yhdistettyä nämä molemmat liikkeet samaan elokuvaan.

Kahdessa edellisessä elokuvassani pinnanalainen hidas liike toteutuu ehkä kompaktimmassa ja yksinkertaisemmassa muodossa kuin vuosikymmenien yli ulottuvassa *Kiitotiessä*. *Eilisen eväät* -elokuvassa aikajänne tiivistyy yhden päivän kulkuun sisäpihalla. *Väylä* puolestaan mittaa yhden tankkerin matkaa avomereltä jalostamolle. Tiiviimmästä muodostaan huolimatta kumpikaan elokuva ei mielestäni rakenna samalla tavalla alusta loppuun kaareutuvaa jännitettä kuin mihin *Kiitotie* pyrkii. Ennemminkin pinnanalainen liike toteutuu niissä yksittäisten kuvien tai kohtausten tasolla. Esimerkiksi *Eilisen eväät* -elokuvan viimeisessä, yli kolmekymmentä sekuntia kestävässä laajassa kuvassa Ämmäsuon kaatopaikalta valtavan lokkiparven kaoottinen liike toteuttaa tuota kätkeytyä liikettä. Leikkaus kuvaan sisään ja siitä ulos rytmittyy loppukuvien lennon mukaan.

Väylä-elokuvassa pinnanalainen liike kaareutuu usein yksittäisten kohtausten tai jaksosten mittaisiksi. Niiden keskinäinen suhde rakentuu ehkä enemmän musiikillisten lainalaisuuksien kuin tarinallisten vaatimusten mukaan. Hiljaisemmat ja voimallisemmat kohtaukset tai crescendo ja diminuendo vuorottelevat. Musiikillinen rakenne ei tarkoita, että kyseisessä kohdassa välttämättä olisi käytetty musiikkia. Monesti äänisuunnittelija Tuomas Skopa ja säveltäjä Matti Strahlendorff toimivat yhteistyössä ja jättivät tilaa, jotta elokuvan äänimaailma voisi toimia musiikillisessa roolissa. Esimerkiksi elokuvan keskivaiheilla oleva jakso alkaa lähes peilityynestä vedenpinnasta ja etenee kohti yhä voimakkaampana vyöryviä aaltoja, kunnes tankkeri saapuu jälleen kuvaan ja

muodostaa vastavoiman meren kasvaneelle jännitteelle. Pinnanalainen rytmi ja liike syntyvät *Väylä*-elokuvassa luonnollisesti usein juuri meren aaltojen liikkeestä ja niiden intensiteetin vaihteluista. Elokuvan meri on kuin elävä olento, jonka hengitys antaa kuville ja kohtaauksille niiden muodon ja keston.



Elli Rintala: *Väylä* (2008)

Kaikissa edellä kuvailluissa tapauksissa hitauden estetiikan tavoitteena näyttää olevan, että elokuvalliset hetket pitävät sisällään kasvavan jännitteen, koski se sitten yksittäisiä kuvia, kohtauksia tai kokonaista elokuvaa kuten *Kiitotie*-elokuvassa. Tuo jännite on jonkinlaisen hidas, vääjäämätön liike, jota en osaa kuvailla muuten kuin ajan virtaamisena kuvassa.

Hyvin vastaavin sanoin elokuvan olemusta kuvailee myös venäläinen elokuvaohjaaja Andrei Tarkovski kirjassaan *Vangittu aika* (1984). Hänelle elokuvan ydin on sen kyvyssä vangita aikaa, todellista, elettyä aikaa. Jokin ohitse kiitävä hetki voidaan tallentaa juuri siinä muodossa kuin se kerran on tapahtunut. Vaikka Tarkovski puhui fiktioelokuvan kontekstissa, hän korostaa, että kuvauksissa kaikkein tärkeintä on tunne otoksen sisällä virtaavasta ajasta. Tuo ajan jännitteisyyden aistiminen on hänelle tärkeämpää kuin vaikkapa näyttelijäntyö, lavasteet tai muut ulkokohtaiset seikat, joita yleensä pidetään fiktioelokuvalle tunnusomaisina. Kullakin tapahtumalla on oma sisäinen rytmensä, jota ei voida tuottaa keinotekoisesti esimerkiksi nopean leikkauksen keinoin. Kuviin vangittu aika on joko sakeaa tai velttöä, kiivasta tai staattista. Kussakin tapahtumassa aika etenee omalla paineellaan, jota elokuvantekijän on syytä kunnioittaa.⁶

Olen monesti elokuvia tehdessä huomannut saman ilmiön. Esimerkiksi *Väylä*-elokuvaa suunnitellessani näin mielessäni kuvan, jossa öljytankkerin keula etenee valtavalla nopeudella ja aaltojen kohinan säestyksellä kuvassa. Jalostamolle johtavaa väylää tarkkaillessani huomasin kuitenkin pian, että tuo kuva oli vain mielikuvitukseni tuotetta. Todellisuudessa öljytankkereissa on vaikuttavaa juuri se käsittämätön hitaus, jolla ne etenevät. Niinpä lopullisessa elokuvassa on pitkä ja hidas kuva, jossa tankkerin keula lipuu kuvaan vääjäämättömästi kuin koko maiseman peittävä tummansininen seinä. Ajan paine tuossa kohtauksessa oli juuri näin hidas ja se täytyi säilyttää.

⁶ Tarkovski 1989, 90 ja 152-156.

Samasta syystä asiat, jotka voi kuvata välittämättä ajan kulumisesta tai ajan paineesta, eivät useinkaan tunnu mielestäni elokuvallisesti kiinnostavilta. Silloin kyseessä on asia tai esine, joka on olemisessaan pysähtynyt. Se on olemassa samanlaisena riippumatta kuvaamisestani. Sen sijaan asiat tai ilmiöt, joissa juuri kuvaaminen voi tuoda näkyville jonkin hitaan liikkeen tai muutoksen, jota ei kenties muuten edes huomaisi, ovat mielestäni kuvaamisen arvoisia. Tällaiset ilmiöt, olivat ne kuinka pieniä tai merkityksettömiä tahansa, kuten valon hidas lisääntyminen aamun sarastaessa tai taivaan vetäytyminen pilveen, voivat tuoda nähtäville ajan paineen, joka etenee todellisuuden taustalla omaan vääjäämättömään tahtiinsa.

Ehkä pohjimmiltaan elokuvassa on kyse juuri tästä. Yksinkertaisimmassa muodossaan se on ajan virtaamista kuvassa, riippumatta siitä, mitä kuva esittää tai mitä siinä tapahtuu. Vaikka kuvassa ei näennäisesti tapahtuisi yhtään mitään, aika virtaa siinä silti eteenpäin. Elokuva on liikettä ja se on aikaa. Se on todellisuuden virtaamista kaikissa sävyissään, muodoissaan ja väreissään. Se on hetkien ainutkertaisuutta, sitä, että juuri tässä muodossa ne tapahtuvat vain tämän yhden ainoan kerran. Elokuvan perustana on kuva, joka on elävä, kuva, joka on elämää.

*The principle of the cinema is movement, but above all LIFE.*⁷

Näin pelkistetyn ja yksinkertaisen ajatuksen kautta löysin oikeastaan ensimmäistä kertaa yhteyden elokuvantekijänä kokemieni asioiden ja lukemani elokuvateorian väliltä. Ennen siirtymistäni dokumenttielokuvan pariin opiskelin nimittäin kuusi vuotta elokuva- ja televisiotiedettä Turun yliopistossa. Itseäni kiinnosti tuolloin ennen kaikkea filosofiaan suuntautunut elokuvateoria ja loppuvaiheessa yhä enemmän nimenomaan dokumentaarinen elokuva. Elokuvateorian kenttä tuntui melko selkeästi rajatulta omalta maailmaltaan, joka katsoi elokuvia ja niiden tekemistä usein kuin ulkopuolelta, arvioi ja arvotti, kategorisoi ja pyrki määrittelemään.

Vasta aloitettuani elokuvien teon käytännössä huomasin, että tekijänä kohtaamani asiat olivat hyvin toisenlaisia kuin teorian puolella lukemani. Kohtasin asioita, jotka pakenivat luokituksia ja kategorioita, selkeitä määreitä tai rajoja. Kohtasin todellisuutta, joka virtasi eteenpäin välittämättä siitä, kuvasinko minä sitä vai en. Useimmat niistä vastauksista, jotka olivat pätenneet elokuvateorian puolella, lakkasivat pätemästä siirryttyäni tekijäksi. Tuntui siltä kuin teorian maailma ja elokuvan tekemisen maailma olisivat kaksi toisistaan erillistä saarta, joiden välissä meri velloi avoimena.

⁷ Sihvonen 1991, 3. sit. Caws, Mary Ann "For the Cinema of the Central Eye." *Millenium Film Journal*, 1977-1978, 27.

Elokvantekijänä viettämieni vuosien aikana olen silloin tällöin yrittänyt rakentaa siltaa näiden kahden saarekkeen välille. Yhä uudelleen huomaan tässä tarkoituksessa palaavani ranskalaisen filosofin Gilles Deleuzen (1925-1995) ajatuksiin elokuvasta. Hän on teorian puolelta lähes ainoita tietämiäni kirjoittajia, joka käsittelee elokuvaa sillä tavoin, että se voi puhutella myös tekijöitä. Deleuze ajattelee elokuvaa samalla tavoin avoimena, orgaanisena ja virtaavana kokonaisuutena, kuin millaisena tekijä elokuvanteon hetkellä sen mielestäni näkee ja kokee.

On paradoksaalista, että Deleuzen kaksi puhtaasti elokuvaa käsittelevää kirjaa, *Cinema 1. The Movement-Image* (1986) ja *Cinema 2. The Time-Image* (1989), ovat täynnä erilaisia luokituksia ja kategorioita, kuten kristallikuva, aktiokuva, affektikuva ja niin edelleen. Lukiessani Deleuzea en kuitenkaan nykyisin enää takerru niihin, sillä olen huomannut, ettei niitä välttämättä ole tarkoitettukaan kovin selvärajaisiksi määreiksi. Päinvastoin, ne tuntuvat paikka paikoin muuttavan muotoaan ja mahdollisia merkityksiään tarpeen mukaan.⁸ Määreet eivät ole mitään suljettavia laatikoita, joihin Deleuze yrittäisi sijoitella käsittelemiään elokuvia. Ennemmin ne ovat kuin verkon silmiä suuressa kalastusverkossa, jolla hän yrittää nostaa jotakin olennaista pinnalle jatkuvassa liikkeessä olevien meren aaltojen keskeltä. Eri kerroilla verkkoon tarttuu erilaisia kaloja.⁹ Filosofi voi siis olla jonkinlainen todellisuuden kalastaja. Aivan samanlainen todellisuuden kalastaja on mielestäni myös elokuvantekijä. Meri, jossa kalastamme, on molemmille yhteinen. Se on tämä todellisuus, jossa elämme, tämä maailma, jossa olemme. Tästä syystä koen mielekkäänä puhua elokuvanteosta ja filosofiasta yhtä aikaa ja rinnakkain.

Olennaista Deleuzen kohdalla on varmasti se, että hän oli nimenomaan filosofi eikä elokuvateoreetikko. Hänelle elokuva ja siitä kirjoittaminen oli vain yksi tapa pohtia tätä maailmaa ja meidän olemistamme siinä. Muissa kirjoituksissaan hän lähestyy samoja kysymyksiä joko suoran yhteiskunnallisista tai poliittisista näkökulmista tai muiden taiteiden kuten kuvataiteen tai musiikin kautta.¹⁰ Oli tulokulma mikä tahansa, se avaa aina oven laajempiin filosofisiin kysymyksiin, eikä jää rajatun aihepiirin sisälle, kuten elokuvateoria helposti tekee.

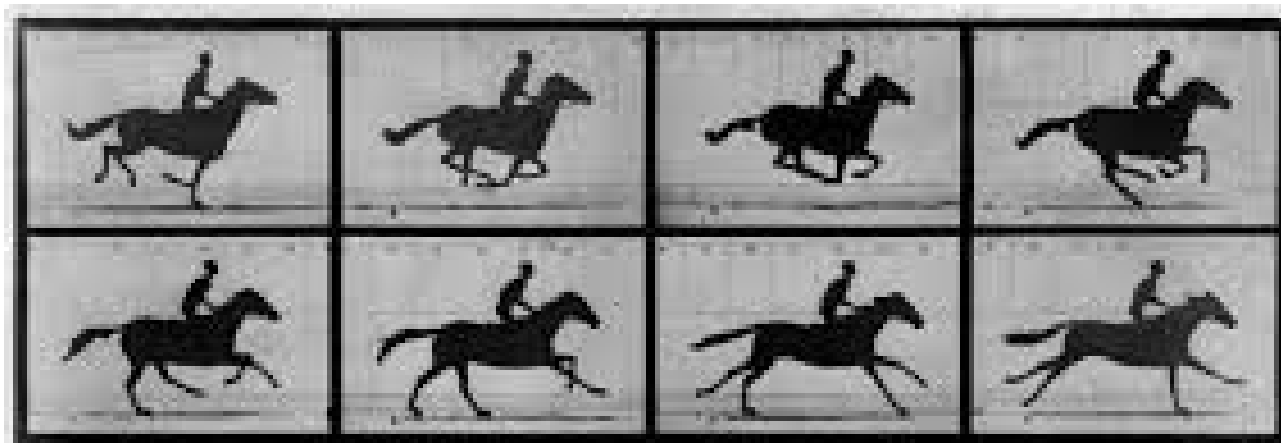
⁸ Deleuze itse painottaa sitä, että filosofiset käsitteet eivät saa olla rajaavia ja sulkevia. Päinvastoin, niiden tulisi olla sillä tavoin avoimia, että aina uudenlaiset kytkökset ja ajatusyhteydet ovat mahdollisia. Ks. mm. Deleuze 1995, 136 sekä Deleuze & Guattari 1993, 26-31 sekä Deleuze 2005, 7 ja 30-31. Jussi Vähämäki puhuu esipuheessa liikkuvista sanoista, jotka pakenevat joka suuntaan.

⁹ Deleuze & Guattari 1993, 44-50. Deleuze käyttää mahdollisesti osin samassa merkityksessä käsitettä ”immanenssin taso”.

¹⁰ Deleuze 1995, 137. Rodowick 1997, 5-7. Taira & Väliaho 2004, 19-22.

Luonteenomaista Deleuzen ajattelulle on, että se on usein dialogisessa suhteessa jonkun toisen kanssa. Joskus tämä tarkoitti konkreettista yhteistyötä hänen ja jonkun toisen kirjoittajan välillä.¹¹ Toisinaan taas Deleuze ”ajatteli yhdessä” jonkun jo edesmenneen filosofin kanssa.¹² Elokuvakirjoissa ajattelukumppanina on usein ranskalainen filosofi Henri Bergson. Tämä on siinä mielessä yllättävää, että Bergsonin pääteokset ovat 1800-luvun lopulta ja 1900-luvun alusta, käytännössä ajalta ennen elokuvaa. Deleuze kuitenkin astuu Bergsonin ajatteluun niin kuin astuisi laivaan ja ohjaa sen omalle kurssilleen.

Omissa teoksissaan Bergson mainitsee elokuvan vain yhden ainoan kerran ja silloinkin negatiivisessa sävyssä. Hän puhuu elokuvallisesta illuusiosta, eli siitä, että elokuvallinen kuva itse asiassa koostuu sarjasta pysäytettyjä kuvia.¹³ Se, minkä käsitämme liikkuvana kuvana, muodostuu 24:stä tai 25:stä peräkkäisestä pysäytetystä ruudusta sekunnissa. Tämä on tietysti teknisessä mielessä aivan totta. Deleuze kuitenkin tarttuu Bergsonin kritiikkiin heti elokuvakirjojensa alussa ja toteaa, että se juontaa juurensa elokuvan varhaishistoriaan, jolloin nimenomaan tekninen puoli ja elokuvan rooli keksintönä oli korostunut. Bergsonin käsitys elokuvasta perustuu siis juuri tähän ”elokuvan esihistoriaan”, kinetoskooppien ja muiden laitteiden aikaan, joka edelsi elokuvaa sellaisena kuin me sen tänä päivänä miellämme.¹⁴



Eadweard Muybridge: *The Horse in Motion* (1878)

¹¹ Esimerkkinä tästä Deleuzen yhteistyö poliittisena aktivistina tunnetun Felix Guattarin kanssa. Ks. mm. Taira & Väliäho 2004, 11-12.

¹² Deleuze on esimerkiksi kirjoittanut kirjat Kantista, Nietzscheä ja Spinozasta. Näissäkään kyse ei kuitenkaan ole mistään menneen filosofian esittelystä, vaan nimenomaan uutta luovasta synteisistä Deleuzen oman ajattelun ja kohteena olevan filosofin ajattelun välillä. Deleuzen itsensä mukaan nämä ajattelijat ja heidän ajattelunsa ”otetaan takaapäin”, jolloin ne muuttuvat uuteen ja tuntemattomaan muotoon.” Taira & Väliäho 2004, 13.

¹³ Bergson 1998, 332.

¹⁴ Deleuze 1986, 1-3. Doane 2002, 172-175. Rodowick 1997, 19-23. Elokuvan ”esihistoriasta” ks. esim. Crary 1996, 105-113.

Nykyisin se, minkä näemme ja koemme elokuvana, ei Deleuzen mukaan koskaan rajoitu tähän tekniseen tai mekanistiseen puoleen. Katsoja ei näe valkokankaalla pysäytettyjen kuvien sarjaa, vaan hän kokee katsovansa nimenomaan liikkuvaa ja elävää kuvaa. *”There is more in movement, than the successive positions of a moving object”* Deleuze lainaa Bergsonin ajatusta ja soveltaa sitä elokuvaan.¹⁵ Elokuva ei ole yhtä kuin filminauha, jolla pysäytetyt kuvat seuraavat toisiaan, vaan nimenomaan katsojan kokema liikkeen ja ajan jatkumo.

Samaan lopputulokseen päädyn, kun ajattelen asiaa tekijän näkökulmasta. Koskaan kuvauksissa en koe kuvaavani pysäytettyjen kuvien sarjaa, vaan nimenomaan liikettä ja aikaa virtaavana jatkumona, elämää sellaisena kuin se tapahtuu kameran edessä. Toisinaan elokuvan teknistä puolta ja yksittäisiä ruutuja on tietysti pakkokin ajatella. Esimerkiksi elokuvassa *Väylä* kuvasimme merta usein ylinopeudella, 50 tai 75 ruutua sekunnissa normaalin 25 ruudun sijaan. Tuloksena on tällöin hidastetulta vaikuttava liike. Aallot vyöryvät kohti hieman hitaampina ja massiivisempina kuin millaisina ihmissilmä normaalisti kykenisi ne havaitsemaan. Katsoessaan elokuvaa kukaan silti tuskin ajattelee yksittäisiä ruutuja tai niiden määrää. Päinvastoin, ajan liike kuvissa tuntuu näinä hetkinä vielä korostuneemmalta, painavammalta ja jännitteisemmältä kuin aiemmin. Ikään kuin hidastus muuttaisi ajan virtaa vuolaammaksi.

Deleuzen käsitys elokuvallisesta ajasta vastasi siis sitä, millaiseksi sen itsekkin tekijänä koin. Yksi syy tähän tunnistettavuuteen voi olla se, että Deleuze viittaa jo aiemmin mainitun Andrei Tarkovskin tekijälähtöisiin ajatuksiin todetessaan, että elokuvissa aika itsessään on merkityksen materiaalina.¹⁶ Elokuvan tekninen puoli on vain väline, jonka avulla elokuvan todellinen olemus, ajan virtaaminen kuvissa mahdollistuu. Samalla tavoin kuin maalaustaiteessa öljyväri on vain väline, joka mahdollistaa maiseman, ei itsetarkoitus. Näin ajateltuna Bergsonin kritiikki elokuvaa koskien näyttäytyy siis aikakautensa, elokuvan varhaishistorian tuotteena. Deleuze tuntuu vihjaavan, että ehkä Bergson olisi ajatellut toisin, jos olisi seurannut elokuvailmaisun kehittymistä seuraavina vuosikymmeninä.¹⁷

¹⁵ Deleuze 1986, 1-11 ja Bergson 1998, 343 sekä Doane 2002, 175-176

¹⁶ Deleuze 1989, 41-43.

¹⁷ Doane 2002, 175-176 ja Rodowick 1997, 19-23.

Tapa, jolla Deleuze elokuvakirjoissaan kääntää Bergsonin ajattelun näin perustavalla tavalla päälaelleen alkoi kuitenkin kiinnostaa minua. Miten on mahdollista, että siinä missä toinen näkee sarjan pysäytettyjä kuvia, näkee toinen virtaavaa aikaa. Ja kuka on tämä Bergson, joka tuomitsee elokuvan illuusioksi, mutta jonka ajatteluun Deleuze kuitenkin aina uudelleen ja uudelleen palaa. Päätin tutkia Bergsonin omia kirjoituksia löytääkseni edes joitakin vastauksia.

Creative Evolution, Matter and Memory, Mind Energy... samaan aikaan houkuttelevilta ja uhkaavilta kuulostavia kirjan otsakkeita 1800-luvun lopusta ja 1900-luvun alusta.¹⁸ Ajattelin lukea vain hieman verratakseni Deleuzen poimimia sitaatteja Bergsonin alkuperäisiin teksteihin. Jollakin oudolla tavalla kävi kuitenkin niin, että Bergsonin kirjoitukset alkoivat puhutella minua hyvin suoraan, ikään kuin välissä ei olisikaan tuota yli sataa vuotta. Ajatukset tuntuivat hyvin yksinkertaisilta, selkeiltä ja kirkkailta ja ne yhdistyivät suoraan siihen, mitä itse olin viime aikoina miettinyt elokuvasta, maailmasta ja elämästä yleensä.

Kuvailin tekstini alussa oivalluksen hetkeä männyn juurella. Pysyvältä ja muuttumattomalta vaikuttava puu muistutti minua siitä, että kaikki kuitenkin muuttuu kaiken aikaa, ja etten voi kuvata samaa kuvaa kahdesti. Tämä hyvin yksinkertainen ja intuitiivinen ajatus välittyy Bergsonin teksteistä toisessa muodossa. Keskeinen käsite on kesto, joka Bergsonin mukaan on ”virta, jota vastaan emme voi kulkea”.

*Duration is a stream against which we cannot go. It is the foundation of our being and the substance of the world in which we live in.*¹⁹

Ajan kulkua ei voida kääntää. Se muuttaa meitä ja maailmaa ympärillämme vääjäämättä ja kaiken aikaa. Muutos on ainoa, mikä on pysyvää. Aika nakertaa meitä ja maailmaa niin, ettei mikään voi pysyä samanlaisena ja muuttumattomana.²⁰ Aika ei ole mikään abstrakti käsite, joka vain lisättäisiin todellisuuden päälle kuin verkko, ja jonka alla todellisuus jatkaisi olemistaan kuten ennenkin. Päinvastoin aika on voimakas virta, joka edeltää meitä ja jatkuu meidän jälkeemme. Alusta saakka se ottanut meidät syleilyynsä, olemme syntyneet tuohon virtaan ja sen liikkeeseen. Sen paine muovaa ja muuttaa meitä. Jääkuutio, joka joutuu lämpimään ilmaan, ei voi olla välinpitämätön kestosta tai ajasta, sillä sen kuluessa se sulaa. Sama pätee myös ihmiseen ja todellisuuteen ympärillämme.

¹⁸ Bergsonin keskeisiä teoksia ovat mm. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness* 1910. (*Essai sur les données immédiates de la conscience* 1889), *Matter and Memory* 1911. (*Matière et mémoire* 1896), *Creative Evolution* 1911. (*L'Evolution créatrice* 1907), *Mind-energy* 1920. (*L'Energie spirituelle* 1919)

¹⁹ Bergson 1998, 45.

²⁰ Bergson 1998, 52.



Andrei Tarkovski: *Solaris* (1972)

Jokapäiväisessä arjessa suljemme tämän ajatuksen usein pois mielestämme koska sen ajattelu ei ole kovinkaan hyödyllistä tai käytännönläheistä. Ehkä vain poikkeuksellisina hetkinä, esimerkiksi suuren onnen tai päinvastoin erityisen suuren surun keskellä hahmotamme ajan meitä itseämme suurempana virtana. Muutoin aika näyttäytyy meille laskettavissa ja mitattavissa olevana määreenä, jonka avulla voimme hallita todellisuutta ja maailmaa ympärillämme. On turvallisempaa ajatella aikaa tällaisena loogisena ruudukkona tai taulukkona kuin vuolaana virtana, joka tempaa meidät mukaansa, riepottelee meitä aikansa ja heittää sitten rannalle.

Itselleni ajatus ajasta ihmistä voimakkaampana virtana on jostakin syystä tuntunut aina hyvin vahvalta ja vaikuttavalta. Se on kysymys, joka samaan aikaan kiehtoo ja vaivaa minua. Joskus huomaan etsiväni vastauksia tähän kysymykseen minne vain katsonkin. Ehkä juuri tämä kysymys johdatti minut myös aikanaan elokuvien pariin jo kauan ennen kuin ajattelin itse joskus tekeväni niitä. Ehkä ajattelin, että valkokankaalta virtaava, vanhojen elokuvien mennyt aika voisi vastata kysymykseeni. Tietenkään mitään vastauksia ei koskaan ollut eikä olekaan, on vain sama kysymys uudelleen ja uudelleen, aina eri muodoissa.

Silti juuri elokuvantekijänä koen saavani jonkinlaisen rauhan tämän kysymyksen suhteen. Elokuvien tekeminen antaa minulle mahdollisuuden käsitellä tätä ihmisen ylittävää ajan virtaa, vaiikkeivät yksittäiset elokuvani suoranaisesti siitä kertoisikaan. Elokuva kuitenkin jo luonnostaan tuo tämän ajan liikkeen nähtäville. Mikä tahansa kuvaamani kuva on jo heti seuraavassa hetkessä menneisyyttä, jotakin, johon en voi palata. Voin vain katsoa sitä, halutessani aina uudelleen ja uudelleen. Kuitenkaan tämä katsominen ei paikkaa tuota menetystä, päinvastoin se korostaa sitä. Kuva itsessään ikään kuin todistaa tämän ajan vääjäämättömän ja yksisuuntaisen liikkeen. Tässä mielessä Deleuze oli hyvinkin oikeassa soveltaessaan Bergsonin ajatusta ajan virrasta juuri elokuvaan. Elokuva voi ehkä selkeämmin ja viiltävämmin kuin mikään muu taidemuoto muistuttaa tästä ajan jatkuvasti eteenpäin vyöryvästä virrasta.

Viimeksi tämä kysymys nousi itselleni vahvasti esiin katsoessani arkistomateriaaleja seuraavaa elokuvaani varten. Kävin läpi Aho & Soldan -tuotantoyhtiön materiaaleja 1930-luvun puolivälin Petsamosta, joka vielä tuolloin kuului Suomelle. Mykässä, mustavalkoisessa materiaalissa ”Suomi”-niminen laiva rantautuu pieneen puiseen laituriin Jäämerelle aukeavassa Liinahamarin satamassa. Joukko ihmisiä, tummiin pukeutuneita miehiä ja naisia on laiturilla laivaa vastassa ja joku heistä katsoo kameraan kysyvästi. Se katse, aivan tavallinen katse, iski tajuntaani 80 vuoden takaa ja muistutti, ettei kukaan kuvan ihmisistä varmaankaan ole enää elossa ja ettei tuo laituri ole edes kuulunut Suomelle enää pitkään aikaan. Kuva muistutti minua siis kahdesta asiasta, kaiken katoavaisuudesta ja siitä, ettei ajan virta ole meidän hallinnassamme. Satamaan saapuva ”Suomi”-laiva oli kuin allegoria maalle, joka muutaman vuoden kuluttua kuvan ottamisesta olisi joutumassa sotaan. Jos ei kukaan kuvan tummapukuisista ihmisistä tiennyt tulevasta, miten me omassa ajassamme tietäisimme yhtään sen enempää.

Vastaavanlaisen kokemuksen sain katsoessani Miia Tervon dokumenttielokuvaa *Santra ja puhuvat puut* (2013). Se etsii jo Karjalaan liittyvän teemansa puolesta jotakin iäksi kadotettua ja menetettyä. Elokuvassa nähtävät vanhat mustavalkoiset arkistomateriaalit ovat jonkinlaisia välähdyksiä kadonneesta maasta ja ajasta sekä ehkä myös henkisellä tasolla kadonneesta eheyden ja onnen tunteesta, juurista, kuten Tervo itse kertojanäännessä sanoo. Eräässä kuvassa partasuinen rihipaitaan pukeutunut hymyilevä mies sukii viiksiään ja kampa hiuksiaan kameran edessä pilke silmäkulmassaan. Kuvaa on luupattu musiikin tahdissa niin, että sama liike toistuu aina uudelleen ja uudelleen. Miehen olemus ja luupaus yhdessä luovat hyvin vahvan vaikutelman siitä, että hän juuri tällä hetkellä, ilmielävänä, silmiensä edessä suorittaa siistiytymistään, katsoo suoraan minua ja jatkaa. Silti häntä ei enää ole, ei ole ollut aikoihin. On vain tuo kuva.

Tässä ajatuksessa on samanaikaisesti jotakin hyvin viiltävää ja toisaalta hyvin lohdullista. Kaikki on ohikiitävää ja katoavaista, silti edes kuva jää. Tässä mielessä elokuva on kiinnostava aikakone. Yhtäältä se muistuttaa, että aika on virta, joka aina käy ylitsemme. Toisaalta elokuvalla nimenomaan on kyky huuhtoa tuosta virrasta esiin kultahippuja, jotakin erityistä, kuvia ja hetkiä, joita säilyttää. Seuraava luku hahmottelee näitä elokuvan mahdollisuuksia tallentaa ja säilyttää aikaa.

Luku 2.

KAPSELI

Mahdollisuus säilöä aikaa.

Kevyt tuulenvire käy läpi niityn, joka on vielä talven jäljiltä paljas ja ruskeanharmaa. Tuuli ottaa vauhtia aukion toiselta laidalta ja kiihtyy matkalla pieneksi alkukevään trombiksi, joka nostaa edellisen syksyn kuivia lehtiä pyörteisenä pilarina kymmenien metrien korkeudelle ilmaan. Viisivuotias poikani juoksee mustat kumisaappaat jalassaan niityn poikki pyörteen perässä yrittäen saada lehtiä kiinni ja nauraa mennessään ääneen. Hetki kestää kokonaisuudessaan ehkä kolmekymmentä sekuntia. Tuijotan näkyä ihmeissäni ja ajattelen samanaikaisesti kahta asiaa. Toisaalta tuskailen sitä, ettei minulla ole kameraa käsillä, sillä haluaisin saada hetken talteen. Toisaalta tajuan, että jos vain maltan katsoa kaikessa rauhassa, tulen muistamaan tämän hetken aina, kenties jopa paremmin, kuin jos olisin kuvannut sen.

Miksi sitten halusin tallentaa juuri tuon kolmekymmentä sekuntia keväisellä niityllä? Luulisin sen johtuvan siitä, että hetki kaikessa ohikiitävässä kauneudessaan ja hauraudessaan muistutti minua vahvasti ajan virtaamisesta ja siitä, ettei lapseni olisi enää kauaa juuri tuon ikäinen vaan kaiken aikaa vanhempi. Ehkä ajattelin, että tallentamalla voisin takertua tuohon hetkeen, valaa sen pysyvään muotoon ja säilyttää sen itselläni ikuisesti.



Kanerva Cederström: *Trans-Siberia* (1999)

*Mihinkä joutuukaan tämä läpikuultava piste, tämä minä.
Ja jonkun lempeä ääni sanoo silloin: "Ei sinua olekaan,
ymmärrätkö, ei olekaan, unohda, unohda kaikki".*

Lause on Kanerva Cederströmin elokuvasta *Trans-Siberia – Merkintöjä vankileireiltä* (1999). Sen lausuu toinen elokuvan kertojanäänistä, Andrei Sinjavski. Elokuva kertoo varsinaisen Neuvostoliiton vankileirejä käsittelevän teemansa ohella jotakin hyvin olennaista siitä, mitä on olla ihminen ajan virrassa. Sinjavskin toteamus läpikuultavasta pisteestä on kaunis kiteytys ihmisestä ja hänen katoavaisuudestaan. Ääni, joka sanoo, ettei sinua ole ja käskee unohtamaan kaiken, voisi

jonkun toisen kuvailemana kuulostaa ahdistavalta. Kuitenkin Sinjavskille tuo ääni on lempeä ääni. Ehkä se johtui siitä, että hän leireillä ollessaan kaiken aikaa kirjoitti ylös kokemaansa ja näkemäänsä ja kykeni siten ottamaan haltuun ajan virtaa, jonka kulkuun hän ei muuten voinut vaikuttaa.

Sinjavskin mukaan leireillä ihmiset olivat irrallaan muusta maailmasta ja arkisista asioista, jotka taakse jääneessä elämässä olivat olleet tärkeitä. Oli vain leiri ja sen oma erillinen todellisuutensa.

Joskus minusta tuntuu, että aika on pysähtynyt ja me lennämme jossakin ohjuksessa tai arkissa. Liikkumattomuuden ja lennon tunne yhtä aikaa, ei linnun lennon vaan maapallon. Tuuli pahentaa tätä tunnetta. Se pyyhkii saaren yli ja viheltää korvissa halkoen aikaa. Ikuisessa tuulessa on hyvin väsyttävä elää. Kun tuulee tällä tavalla, niin sitä ymmärtää, että meidät on viskattu maailmaan.

Tulkitsen Sinjavskin ajatuksia niin, että leirien muusta maailmasta eristetty todellisuus muistutti hänelle, miten ohikiitäviä ja hauraita asiat pohjimmiltaan ovat. Ne asiat, jotka tavallisessa arkisessa elämässä tuntuvat pysyviltä ja ikuisilta, alkavat nopeasti muuttua, haalistua ja hapertua kun ihminen on erotettu pois tästä tutusta maailmastaan. Eikä tuota liikettä voi hidastaa vaikka haluaisi. Leireillä vietettyjen vuosien aikana tutut ihmiset vanhenivat, lapset kasvoivat ja asiat muuttuivat. Aika kulki eteenpäin välittämättä niistä, jotka siitä oli erotettu. Kuitenkaan Sinjavskin teksteistä ei välity lainkaan katkeruutta tai vihaa noita vuosia kohtaan. Päinvastoin leirien kokemukset näyttävät saaneen hänessä esiin filosofin ja kirjailijan. Hän katsoo tuulta, joka halkoo aikaa ja pystyy teksteissään välittämään tämän kokemuksen kaiken katoavaisuudesta hyvin lohdullisessa muodossa.

Ehkä ihminen, joka syystä tai toisesta aistii vahvasti ajan virtaamisen, pyrkii juuri ottamaan sitä haltuun jollakin keinoin, kuten Sinjavski kirjoittamalla. Ymmärtäessään oman läpikuultavuutensa ja katoavaisuutensa ihminen koettaa tulla jollakin tavalla näkyvämmäksi ja jättää itsestään jäljen. Haluamme säilyttää jonkin sirun tai palasen tästä kaikesta, kuljettaa sitä mukanaamme ja jos mahdollista, siirtää sen jälkeemme tuleville. Ehkä taide on alun perin syntynyt juuri tästä tarpeesta ikuistaa jotakin, joka muuten olisi katoavaista. Maalaus voi säilöä kankaaseen ja väreihinsä jonkun hetken kaikessa tunnistettavuudessaan. Jokin tietty tunnelma, valotilanne, ilme tai ele toteutuu siinä aina uudestaan ja uudestaan jonkun katsoessa maalausta. Samoin kirjailija voi sanoin luoda kirjan sivuille hetken, joka onnistuu säilömään aikaa.²¹ Taideteos voi parhaimmillaan olla kuin kapseli, joka kuljettaa jotakin hetkeä tai kokemusta läpi ajan ja siirtää sen aina seuraaville sukupolville.

²¹ Deleuze & Guattari 1993, 168.

Elokuva on jo perusolemukseltaan tällainen kapseli. Se voi tallentaa ja säilöä aikaa ja siirtää tällä tavoin palasia tästä todellisuudestamme pitkienkin aikojen päähän. Elokuvateoreetikko Mary Ann Doane kirjoittaa teoksessaan *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive* (2002) varhaisesta elokuvasta ja sen suhteesta aikaan. Doanen mukaan etenkin alkuaikoina elokuva haluttiin mieltää jonkinlaisena lääkkeenä kuolemaa vastaan. Sen avulla olisi mahdollista nähdä rakkaat ihmiset vielä vuosien tai vuosikymmenien päästä juuri sellaisina kuin he kerran olivat olleet, ilmeinen, eleinen, kaikkineen. Siinä missä valokuva pystyi tallentamaan yhden ainoan pysähtyneen hetken, kykeni elokuva säilömään kestoa, elämää itsessään kaikessa monimuotoisuudessaan ja vivahteikkouudessaan. Ikään kuin aika itsessään jättäisi jälkensä filminauhalle.²²

Erityiseksi elokuvan tekee tietenkin se, että se voi tallentaa hetkiä juuri siinä muodossa kun ne kameran edessä tapahtuvat. Tämä tulee erityisen selväksi, jos ajatellaan esimerkiksi varhaista elokuvaa 1800- ja 1900-lukujen taitteesta, ajalta ennen kuin kertova, narratiivinen elokuva alkoi dominoida elokuvatuotantoa. Mary Ann Doanen mukaan esimerkiksi Lumièren lyhytelokuvat tuolta ajalta pyrkivät yksinkertaisesti jonkin katoavan, ohitse kiitävän ja sattumanvaraisen hetken tallentamiseen. Kuvauksen kohteena olevan asian merkittävyys tai sisältö oli tässä vaiheessa vielä toissijaista. Lapsen ruokailu, junan saapuminen asemalle, työläiset kävelemässä ulos tehtaan portista, lumisota, tiilimuurin purkaminen, kaikki nämä kävivät elokuvien aiheiksi. Doanen mukaan tästä varhaisesta elokuvasta välittyy puhdas riemu siitä, että kamera voi tallentaa liikettä, aikaa ja hetkiä juuri sellaisena kuin ne kerran tapahtuvat.

Doanen mukaan elokuvan myötä tallentaminen ei yhtäkkiä ollutkaan enää riippuvaista tallentajan taidoista kuten vaikka maalaustaiteen tai kuvanveiston tapauksessa oli ollut. Elokuvakamera kykeni yhtä uskollisesti taltioimaan kaiken edessään olevan riippumatta siitä, kuka sitä käytti. Sen tallentamisen tapa oli myös tasapuolinen, tärkeät ja vähemmän tärkeät asiat piirtyivät esiin samalla painoarvolla. Ihmisen kontrollin sijaan oli tullut elokuvakoneen automaatio.²³ Doanen tekstistä välittyy jonkinlainen innostus tätä elokuvavälineen ominaispiirrettä kohtaan. Itse ajattelen kuitenkin, että kyky ”kaiken tallentamiseen” voi olla myös riski tai sudenkuoppa, joka elokuvia tehdessä on huomioitava. Ehkä juuri pelkistäminen ja rajaaminen, ylimääräisen poistaminen ja

²² Doane 2002, 22. Samasta asiasta puhuu myös André Bazin käyttäessään termiä muumiokompleksi. Sillä hän kuvaa ihmisen sisäsyntyistä tarvetta tallentaa ja säilöä aikaa. Bazinin mukaan tuo tarve on ollut alusta saakka eri taidemuotojen taustalla, mutta elokuvassa se saa viimein täydellisen toteutuksensa. Bazin 1973, 49-57 ja Rantanen 2000, 24.

²³ Doane 2002, 22-24.

redusoiminen voi elokuvan kohdalla olla joskus tärkeää, jotta jotakin olennaista voi saada näkyville. Taidemaalari tekee aina valintoja, jättää joitakin asioita varjoihin ja näkymättömiin, korostaa joitakin toisia. Myös kameran takana tämä voi olla tarpeen.

Elokuvavälineen toinen luontainen ominaisuus on, että toisin kuin muiden taiteiden tapauksessa, tallentaminen tapahtuu aina välittömästi ja samanaikaisesti kohteena olevan hetken kanssa. Piirtäminen, maalaaminen ja kirjoittaminen vaativat aina aikaa ja siis jonkinasteisen viiveen tapahtumassa olevan hetken ja tallenteen toteutumisen välillä. Elokuvallinen tallentaminen puolestaan vaikuttaa tapahtuvan tässä ja nyt. Deleuze korostaa tätä eroa kirjoittaessaan, että elokuvan edeltäjänä ei ole valokuva yleensä, vaan erityisesti yksi sen alalaji, snapshot-valokuva. Pitkän valotusajan valokuvat kantoivat sisällään samankaltaista viivettä kuin minkä maalaustaide oli vaatinut. Snapshot puolestaan vangitsee ohikiitävän hetken kaikessa sattumanvaraisuudessaan.²⁴

Silti uskon, että myös elokuvallisessa tallentamisen tavassa jonkinlainen viive voi olla hyvin tärkeää. Joskus elokuva vaatii sitä, että asioita katsotaan pitkään, ja että niitä katsotaan pitkään jo kauan ennen kuin kamera käy. Pirjo Honkasalo kertoi eräällä kurssillaan, miten hän saattaa ison osan kuvauspäivästä vain katsoa asioita ja tapahtumia ilman mitään tarvetta kuvata sekuntiakaan. Sitten kun tulee hetki, jolloin on kuvattava, hän on valmiina ja tietää mitä tekee. Kuvaamista edeltänyt katsominen on siis aivan yhtälailla osa kuvaa kuin se hetki, jolloin kamera käy. Honkasalo on kuvannut mainitsemansa elokuvat filmille, eli myös materiaali ja tarve sen säästämiseen ovat varmasti vaikuttaneet kuvausmetodiin. Silti uskon, että ajatus rauhassa katsomisesta ennen kuin kiirehtii kuvaamaan, on hyvin tärkeää riippumatta siitä, mikä materiaali tai kuvausformaatti on käytössä.



Pirjo Honkasalo: *Tanjuska ja seitsemän perkelettä* (1993)

²⁴ Deleuze 1986, 5.

Ehkä elokuvan ei pidä takertua liikaa kykyynsä tallentaa asioita hetkessä, vaan nimenomaan tuoda mukaan muiden taiteiden vaatimaa viivettä. Näin se voisi yhdistää hetkessä tapahtuvan tallentamisen ja hitaamman tallentamisen. Tuo viive voi tarkoittaa esimerkiksi ennakkosuunnittelua, Honkasalon mainitsemaa kuvaamista edeltävää katsomista tai yhtälailla jälkitöihin, leikkaukseen, äänisuunnitteluun tai musiikkiin liittyviä ajatuksia. Joka tapauksessa kyse on jostakin, joka venyttää elokuvan tallentamisen tässä hetkessä tapahtuvaa aikaa ja tuo siihen muita tasoja. Itse ajattelen, että elokuva alkaa syntyä vasta silloin kun astutaan tuon hetkellisen ulkopuolelle.

Tämä on asia, josta moni elokuvantekijä erityisesti dokumentaarisen elokuvan puolella voi olla toista mieltä. Juuri kyky olla hetkessä ja seurata tapahtuminen etenemistä siten kun ne vaihe vaiheelta tapahtuvat, on monessa dokumenttielokuvassa olennaisen tärkeää. Oma metodini vain on ainakin tähän saakka tekemissäni elokuvissa ollut lähes päinvastainen. Tuntuu, että nimenomaan suuntaudun pois tässä hetkessä tapahtuvista asioista ja pyrin kohti jotakin ajattomampaa. Esimerkiksi *Väylä*-elokuvasta olisi voinut saada hyvin erilaisen seuraamalla jotakin konkreettista tapahtumaa, kuten vaikka rajavartiolaitoksen öljyvalvontaa tekevän lentokoneen työtehtäviä yhden päivän aikana. En kuitenkaan halunnut toimia näin, vaan päinvastoin koetin pelkistää ja yksinkertaistaa kaiken tapahtumisen äärimmilleen. Elokuvassa nähdään kyllä valvontalentokone sisäpuolelta pilotteineen, mittalaitteineen ja monitoreineen. Tuntuu kuitenkin siltä kuin ihmiset koneessa olisivat jähmettyneet ikuisen lentoon ja tuohon yhteen loputtomaan hetkeen. He eivät ole aktiivisia toimijoita tai välttämättä edes yksilöitä vaan paljon enemmän symboleja ihmiselle, joka teknologiansa avulla pyrkii kontrolloimaan ja hallinnoimaan maailmaa. Elokuvan aika ei kulje hetki hetkeltä etenevän toiminnan mukana vaan noudattaa jotakin erilaista, paljon hitaampaa rytmiä.

Deleuze puhuu elokuvakirjoissaan vastaavanlaisesta asiasta tehdessään jaottelua liikekuvan ja aikakuvan välille. Liikekuva perustuu nimensä mukaisesti liikkeen ja toiminnan jatkuvuuteen. Elokuvan kuvat seuraavat jotakin tapahtumaa ja pyrkivät muodostamaan siitä yhden eheän kokonaisuuden leikkauksen, äänimaailman ja musiikin avustuksella. Esimerkiksi leikkaus noudattaa tällöin usein jatkuvuusleikkauksen sääntöjä. Edellisessä kuvassa alkanut liike jatkuu seuraavassa kuvassa niin, ettei vaihdokseen välttämättä kiinnitä lainkaan huomiota. Näin syntyneistä kohtauksista rakentuu looginen tapahtumaketju, elokuvan juoni, joka etenee syyn ja seurauksen lakien mukaan. Elokuvan aika syntyy tämän liikkeen ja toiminnan jatkuvuuden seurauksena.²⁵

²⁵ Deleuze 1989, 34-35, 41, 128, 271.

Aikakuvan logiikka on erilainen. Se ei välttämättä seuraa minkään tapahtuman etenemistä, vaan kuvilla on oma sisäinen kestopiiri riippumatta liikkeestä tai toiminnasta, jota niissä nähdään. Elokuvallinen aika on saavuttanut itsenäisyyden. Esimerkiksi uuden aallon elokuville on Deleuzen mukaan tyypillistä se, että päähenkilöt harhailevat, kulkevat vailla päämäärää tai selkeää suuntaa. He ovat kadottaneet kykynsä toimia ja muokata tilanteita tahtonsa mukaan. Sen sijaan heistä on tullut näkijöitä ja kokijoita, jotka eivät voi vaikuttaa siihen, mitä kohtaavat. Hahmot saattavat olla kuin unissakävelijöitä, jotka kulkevat itselleen vieraan maiseman lävitse. Kohtaukset ovat täynnä viivytyksiä, eksymisiä ja vääriä liikkeitä suoraviivaisen toiminnan sijaan. Myös leikkaus on muuttunut epäjatkuvaksi. Se ei pyri rakentamaan eheää kokonaisuutta tai selkeää juonta jota seurata. Aikakuvan elokuvat ”tapahtuvatkin” paljon enemmän katsojan pään sisässä, kuin missään konkreettisessa toiminnassa, joka valkokankaalla etenisi. Deleuze kuvailee tätä eroa toteamalla, että aikakuvan elokuvissa kuva ei ole enää pelkästään aktuaalinen, vaan se on auennut virtuaaliselle.²⁶

Muistan Deleuzea lukiessani aina ihmetelleeni virtuaalisen kuvan käsitettä ja miettinyeni, miten se pitäisi ymmärtää. Intuitiivisesti tulkitsin käsitteen niin, että kuvan nykyhetkeen on auennut muita aikatasoja, joko kohti menneisyyttä ja muistia tai toisaalta kohti tulevaisuutta ja jotakin kuviteltua. Silti käsite tuntui aina leijuvan jotenkin ilmassa, vaikeasti ymmärrettävänä ja tulkittavana. Eräissä Deleuzen käsitteitä selittävissä sanastossa virtuaalisuus on määritelty näin: ”*Virtuality – Real, yet imperceptible potential, often stored in the past.*”²⁷ Tämä selitys onnistui oikeastaan enemmän hämmäntämään minua kuin kirkastamaan, mistä voisi olla kyse. Lukiessani yhtä harvoista Bergsonin suomennetuista kirjoista *Henkinen Tarmo / L'énergie spirituelle* (1919) virtuaalisen käsite nousi yllättäen esiin aivan toisenlaisessa yhteydessä, vailla mitään kytköksiä elokuvaan. Jostakin syystä tämä toinen näkökulma oli ainakin itselleni hyvin selventävä ja auttoi myös ymmärtämään, miten käsitettä ehkä voisi soveltaa elokuvan yhteydessä.

²⁶ Deleuze 1989, johdanto xii, 38-41, 180-181, 272-273 sekä Rodowick 1997, 14, 80, 143-144. Deleuze käyttää liikekuvan yhteydessä paljon esimerkkejä ns. klassisesta elokuvasta ja aikakuvan yhteydessä taas modernista elokuvasta. Siltikään niitä ei ensisijaisesti kannata ajatella kronologisina määreinä. Deleuzelle liikekuva ja aikakuva eivät muodosta suljettuja kategorioita. Päinvastoin, raja näiden kahden välillä on häilyvä. Ne voivat muodostaa keskenään erilaisia kombinaatioita, joissa jokin elokuvan kohta tai jakso edustaa toista ilmaisun tapaa kuin loppuosa elokuvasta. Liikekuva ja aikakuva edustavat siis yksinkertaisesti erilaisia elokuvallisen ajattelun tapoja ja mahdollisuuksia. ks Deleuze 1989, 270 ja Rodowick 1997, 12-13.

²⁷ Goodchild 1996, Glossary.

Bergson kirjoittaa kappaleessa ”Nykyisyyden muistaminen ja väärä tunnistaminen” seuraavalla tavalla:

*Nykyhetki [...] jakautuu joka hetki, parhaillaan esiin kummutessaan,
kahdeksi symmetriseksi suihkuksi, joista toinen lankeaa taaksepäin
kohti menneisyyttä, toinen sitä vastoin syöksyy kohti tulevaisuutta.²⁸*

Bergsonin ajatuksen mukaan jokainen hetki jakautuu siis välittömästi kahtia, havaintoon ja muistoon. Aktiivinen havainto suuntautuu kohti tulevaisuutta ja mahdollista toimintaa, jota kyseinen tilanne edellyttää. Toinen puoli havainnosta kääntyy kuitenkin samanaikaisesti kohti menneisyyttä ja muistia. Se taltioi sellaisia puolia hetkestä, joilla ei ole välitöntä merkitystä tulevan toiminnan kannalta. Bergsonin mukaan nykyhetki on kuin jatkuvassa liikkeessä oleva peili, joka varsinaisen konkreettisen havainnon lisäksi aina heijastaa itsensä myös muistona. Bergson nimeää havainnon toimintaan tähtäävän puolen aktuaaliseksi. Muistia kohti suuntautuvaa puolta hän kutsuu virtuaaliseksi. Se on kuin nykyhetken kaksoiskappale, heijastus tai peilikuva.

Selkeimmin tämä tulee Bergsonin mukaan esille déjà-vu -ilmiössä, jolloin ihmisestä tuntuu siltä, että jokin hetki samanaikaisesti tapahtuu ja on tapahtunut jo. Tällaisina hetkinä nykyisyys siis koetaan ikään kuin omana muistonaan. Näin déjà-vu voi tuoda Bergsonin kuvaileman havainnon ja muiston samanaikaisuuden nähtäville. Usein déjà-vu tuntuu aiheuttavan jonkinlaisen lyhytkestoisen halvaannuttavan tilan. Kuulen itseni sanovan jotakin ja samalla minusta tuntuu kuin olisin sanonut sen jo. Ikään kuin minä jakautuisi noina hetkinä kahtia. Toinen ”minä” toimii ja sanoo, toinen tarkkailee ja havainnoi. Noihin hetkiin liittyy vahva tunne siitä, kuin katselisi kaikkea ulkopuolelta, voimatta vaikuttaa tapahtumiin millään lailla. Normaalisissa arjessa sen kaltainen tila ei Bergsonin mukaan olisi mahdollinen, sillä se estäisi meitä toimimasta tilanteissa. Yleensä aivot keskittyvätkin havainnon aktiiviseen, toiminnan kannalta olennaiseen puoleen ja sulkevat tässä mielessä tarpeettoman nykyisyyden muiston pois.²⁹ Déjà-vu on kuin jonkinlainen häiriötila, aivojen hetkellinen kyvyttömyys seuloa pois tätä jokaisen havainnon peilikuvaa, nykyhetkeä omana muistonaan.

Ensilukemalta Bergsonin jaottelu aktuaaliseen ja virtuaaliseen havaintoon vaikutti oudolta ja monimutkaiselta. Arkikokemuksessa hetket koetaan luonnollisesti eheinä ja jakamattomina. Oli vaikeaa kuvitella miksi, tai miten ne muka kahdentuisivat kaiken aikaa. Kuitenkin mitä enemmän pysähdyin ajattelemaan ja testaamaan asiaa jossakin tietyssä hetkessä, sitä totuudenmukaisemmalta

²⁸ Bergson 1958, 127.

²⁹ Bergson 1958, 127-132, 142-148. Bergson puhuu déjà-vu -ilmiöstä nimityksellä ”väärä tunnistaminen”.

Bergsonin outo ajatus alkoi vaikuttaa. Esimerkiksi tällä hetkellä istuessani tietokoneen edessä suurin osa havainnostani on keskittynyt aktuaaliseen puoleen, eli tekstin kirjoittamiseen, lukemiseen ja siihen liittyvään toimintaan. Kuitenkin samanaikaisesti havainnoin tiedostamatta kaikkea muuta ympärilläni. Silmäkulmastani huomaan, miten metsänrajassa puiden oksat heiluvat voimakkaasti, kuulen tuulen suhinan avoimesta ikkunasta, näen pilvien liikkeen taivaalla. Tämä virtuaalinen puoli havainnostani ei liity kirjoittamiseen millään tavalla, mutta on silti olennaisesti osa tätä hetkeä.

Ajan myötä Bergsonin ajatus hetkistä, jotka aina välittömästi jakautuvat kahdeksi, on tullut itselleni jollakin tavalla läheiseksi. Se tuntuu tarjoavan vaihtoehtoisen näkökulman, jonkin toisen tavan katsoa maailmaa ja olemistamme täällä. Ikään kuin aina olisi mahdollista pysähtyä ja yksinkertaisesti vain katsoa, vailla mitään velvoitusta toimia jollakin tavalla, vaikuttaa tai muokata sitä, mitä edessään näkee. On kiehtova ajatus, että jokaisessa hetkessä olisi ikään kuin salattu taso, tuo mystinen virtuaalinen, nykyhetken peilikuva tai heijastus. Jopa silloin kun kiirehdin paikasta toiseen, ja lasken askeleita ehtiäkseni, kulkisi rinnalla tuo toinen tapa katsoa, jos vain ehtisin pysähtyä ja huomata sen.

Voisiko olla niin, että nämä havainnon kaksi puolta kiinnittävät huomionsa hyvin erilaisiin asioihin. Esimerkiksi hetkellä, jolloin juoksen bussiin, aktuaalinen puoli havainnosta keskittyy toiminnan kannalta olennaisiin seikkoihin, kuten siihen, onko katukiveys liukas tai onko hypättävä vesilätäkön yli. Se katsoo todellisuutta loogisena syy- ja seuraussuhteiden jatkumona. Ehkä samalla hetkellä virtuaalinen havainto kiinnittääkin huomionsa siihen, miten aurinko liikkuu esiin pilvien takaa ja miten sen valo kimaltelee märällä asfaltilla. Kuva on ikään kuin laajempi. Se ylittää hetkestä hetkeen etenevän toiminnan ja katsoo kaikkea toisenlaisesta, avarammasta perspektiivistä.

Itselleni tuo havainnon virtuaalinen puoli tuntuu usein tarkoittavan juuri jonkinlaista esteettistä tai visuaalista tapaa katsoa maailmaa. Ikään kuin asioissa, esineissä tai luonnossa oleva kauneus puskisi läpi arkisen ja aktuaalisen havaintoni, pakottaisi minut pysähtymään ja katsomaan asioita toisin kuin tavallisesti. Usein huomaan, että tämä virtuaalinen puoli havainnosta on yllättäen myös se, mitä muistini säilyttää ja vaalii. Hetkelliseen toimintaan keskittynyt aktuaalinen havainto pyyhkiytyy ajan kuluessa pois mielestä. Virtuaalinen havainto sen sijaan kestää aikaa. Mitä pidempi aika kuluu, sen selkeämmin piirtyy esiin visuaalinen puoli havainnosta, jokin tietty valotila tai väri, joka oli hetkelle ominainen. Ikään kuin ajan kulumisen myötä kaikki turha ja ylimääräinen kuluisi pois ja jäljelle jäisi vain jotakin puhdasta ja selkeää, jotakin sellaista, joka kestää aikaa.

Voisiko elokuvalla olla jokin erityinen kyky katsoa maailmaa tällä tavoin virtuaalisesti, kuin toisin silmin? Elokuvateoreetikko Sigfried Kracauer käyttää kirjassaan *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (1960) vahvasti latautunutta termiä ”redemption” kuvaillessaan elokuvataiteen tehtävää tai merkitystä. Tällä fyysisen todellisuuden pelastamisella tai vapauttamisella Kracauer tarkoittaa sitä, kuinka elokuva voi saada meidät näkemään maailman toisin kuin mihin arkisessa elämässämme olemme tottuneet. Hänen mukaansa elokuva voi herättää meidät horroksesta ja näyttää uudessa valossa tututkin asiat, joihin silmämme muuten ovat turtuneet. Elokuva voi tuoda nähtäville asioita, joita emme muuten näe tai huomaa, ”things normally unseen”. Jokin ohikiitävä impressio tai ele kuten tuulen liike oksistossa voi olla elokuvallisessa kuvassa olennaista; ”*The shadow of a cloud passing across the plain, a leaf which yields to the wind...*”. Vaikka tällaiset impressiot ovat luonteeltaan katoavaisia ja häilyviä, juuri ne voivat Kracauerin mukaan jäädä katsojan mieleen vielä pitkäksi aikaa sen jälkeen kun tarina tai juoni itsessään on jo unohtunut.³⁰ Hetkellinen ja ohikiitävä voikin elokuvan keinoin kestää aikaa, muuttua ikuiseksi.

Ehkä edellä kuvailtu virtuaalinen havainto voisi tarkoittaa elokuvan yhteydessä juuri tällaista todellisuuden ”vapauttamista”, mahdollisuutta näyttää maailma uusin silmin. Ainakin omissa elokuvissani huomaa suuntautuvani kohti tällaista maailmaa toisenlaisessa valossa. Tavalliset arkiset paikat, kuten kerrostalon takapiha tai lentokenttä, voivat muuntua tällä tavoin hieman oudoiksi ja unenomaisiksi, samaan aikaan tunnistettaviksi mutta kuitenkin vieraiksi. Joku on joskus todennut, että elokuvissani rumat asiat, kuten öljytankkerit tai lentokoneet, on kuvattu kauniina. Se on ehkä siinä mielessä totta, että pyrimme kuvaajan kanssa pelkistämään, selkeyttämään ja jollakin tavalla kirkastamaan sitä mitä kuvaamme. Oikeastaan en kuitenkaan pyri tällä kauneuteen vaan ehkä juuri enemmän kohti jotakin virtuaalista, maailmaa toisessa valossa.

Esimerkiksi *Kiitotie*-elokuvan lähtökohtana tai ensimmäisenä ituna on yksi tällainen virtuaalisena kokemani hetki keskellä tavallista arkea. Oli joulukuu 2008, istuin Finnairin koneen matkustamossa Helsinki-Vantaalla ja katselin ajatuksissani ulkona aukeavaa lumista tyhjyyttä. Jonkinlainen nosturijoneuvo ajoi koneen vierelle ja alkoi suihkuttaa sitä vaalealla vaahtomaisella aineella, jäänestokemikaalilla. Vaahto pärskyi ja valui koneen siivistä ja ikkunoista alas maahan. Hetkeksi vaahto peitti pyöreästä ikkunasta avautuvan maiseman taakseen. Kun näkymä jälleen palautui, kaikki tuntui liikkuvan hidastetusti. Lentokoneet, huoltoajoneuvot ja henkilöstö olivat kuin unesta tai toisesta todellisuudesta, maailma näytti yhtäkkiä muuttuneen toiseksi.

³⁰ Kracauer 1997, 52, 300 -304, ks. myös Rantanen 2000, 21-22.

Mieleni oli siis hetkeksi kytkenyt pois aktiivisen ja aktuaalisen puolen havainnosta, joka olisi tarkoittanut esimerkiksi kuulutusten seuraamista tai lentoemäntien demonstroimien turvaohjeiden katselemista. Niiden sijaan havaintoni oli kiinnittynyt kentällä etenevään unenomaiseen näytelmään, jota seurasin, en niinkään toiminnan kannalta, kuin puhtaasti visuaalisena näkynä. Sanonta ”olla muissa maailmoissa” kuvaa ehkä hyvin tämän kaltaista virtuaalista hetkeä. Olin todellakin muissa maailmoissa, jonkinlaisen valveunen tai haaveilun alueella.

Tämä lyhyt hetki ja sen outo tunnelma jäivät jostakin syystä lähtemättömästi mieleeni. Nyt huomaan, että se toimi tiedostamattomana tausta-ajatuksena sekä *Kiitotie*-elokuvan suunnitteluvaiheessa että kuvauksien aikana. Näin jälkikäteen ajateltuna esimerkiksi ensimmäisessä kappaleessa kuvailtu kohtaus, jossa lentokone peruuttaa ulos hallista, voitaisiin tulkita jonkinlaisena bergsonilaisena virtuaalisena hetkenä. Havainnon aktuaalinen puoli, eli toiminta ja sen seuraaminen ei ole keskeistä. Ei ole tärkeää tietää, mikä kone hallista on poistumassa ja mitä sille seuraavaksi tapahtuu. Päinvastoin, paljon olennaisempaa on esimerkiksi auringon kimallus metallinhoitoisella siivellä tai vastavalo, joka ilmestyy esiin koneen rungon takaa. Havainnon visuaalinen ja siten virtuaalinen puoli on kuvan kantava idea.

Osin tästä syystä kuva on myös niin pitkä, lähes kolmenkymmenen sekunnin mittainen. Hitauden ja keston myötä katsojan huomio ehtii herpaantua pois pelkän toiminnan seuraamisesta. Nautin itse eniten elokuvista, joissa voin unohtua hetkeksi ajatuksiini, antaa niiden vaellella ja sitten palata taas takaisin elokuvan maailmaan. Esimerkiksi monet Tarkovskin elokuvat antavat hitaudessaan mahdollisuuden tällaiseen tilaan. Myös monien muiden venäläisten ja itäeurooppalaisten ohjaajien elokuvissa todentuu edellä kuvaillun kaltainen kestoisuus. Keston ja hitauden myötä katsojan havainto ikään kuin väsyttetään. Kuvan pituus mahdollistaa hajamielisyyden ja ajatusten harhailun, joka parhaimmillaan voi johtaa katsojan jollekin uudelle tasolle. Näin myös katsoja voi suhtautua elokuvaan Deleuzen kuvailemalla unissakävelijän asenteella.



Andrei Tarkovski: *Solaris* (1972)

On kiinnostavaa, että ihmistä on usein vaikeampi kuvata tai katsoa tällä tavalla ”virtuaalisesti” koska ihminen on totuttu mieltämään aktiivisena ja toimivana olentona. Kun näemme ihmisen, mietimme välittömästi, mitä hän tekee tai miten hän toimii. Erityisesti elokuvassa on näin, koska ihminen on lähes poikkeuksetta se, joka kuljettaa tarinaa ja toimintaa eteenpäin. Kuitenkin esimerkiksi *Kiitotie* -elokuvassa halusimme hetkittäin koettaa katsoa ihmistä juuri tällä tavoin ”virtuaalisesti”, pysähtyneenä, paikoilleen unohtuneena ja tässä olemisessaan kauniina. Elokuvan loppupuolella nähtävät hyvin pitkät lähikuvat lentoon odottavien matkustajien kasvoista ovat tässä mielessä itselleni läheisiä. Ei ole taaskaan tärkeää tietää mitään konkreettista kuvien ihmisistä, ei sitä, keitä he ovat tai minne he ovat matkalla. He ovat yksinkertaisesti vain kasvoja, ihmisen kuvia, vailla nimeä tai selkeitä määreitä.

Itse asiassa Adrei Sinjavskin *Trans Siberia* -elokuvassa käyttämä sanonta ”läpikuultava piste” on tässä suhteessa kuvaava. Ehkä todellakin hain jollakin tavalla läpikuultavia kasvoja ja hahmoja etsiessäni lentokentän loputtomasta ihmisvilinästä henkilöitä näihin kuviin. Halusin heidän olevan jollakin tavalla irrallaan konkreettisesta hetkestä ja paikasta, kuin omassa maailmassaan, omassa todellisuudessaan. Tämän vuoksi henkilöitä on kuvattu hyvin tiiviissä lähikuvissa, erotettuna muista matkustajista ja taustalla olevasta lentokentän odotushallista. Alitajuisena tavoitteena oli, että heidän kasvoiltaan voisi heijastua tai kuultaa läpi jokin toinen taso kuin se konkreettinen tilanne, missä he kuvaushetkellä olivat, eli odottamassa lähtöselvitystä tai jatkolentoa, lukemassa kirjaa tai istumassa lasten leikkihuoneessa. Halusin antaa katsojan ajatuksille mahdollisuuden siirtyä tästä ilmeisestä tulkinnasta eteenpäin kohti jotakin toista, ehkä henkilökohtaisempaa tasoa, muistamisen tai kuvittelemisen alueelle.

Termiä läpikuultava voisi ajatella tässä mielessä synonyymina bergsonilaiselle virtuaaliselle. Kumpikaan ei jää kiinni havainnon konkreettiseen ja aktuaaliseen puoleen vaan mahdollistaa toisenlaisen tavan katsoa. Ikään kuin kuvassa olisi kaksi tasoa, aktuaalinen ja virtuaalinen, eli toisin sanoen se, mitä kuvassa konkreettisesti nähdään ja se, mikä vain kuultaa läpi jonkinlaisena aavistuksena tai muistumana. Sana läpikuultava sisältää hienolla tavalla nämä kaksi tasoa, toisin kuin sille läheinen sana läpinäkyvä, joka tarkoittaisi, että vain toinen taso näkyy, kenties muistikuva tai unikuva.

Deleuze kiinnittää huomionsa samaan asiaan todetessaan, että virtuaalinen kuva elokuvassa ei tarkoita samaa kuin flashback tai unijakso, joka on siis selkeästi merkitty joksikin toiseksi todellisuuden tasoksi. Päinvastoin, virtuaalinen tarkoittaa, että kuva on samanaikaisesti todellisuutta ja kuvitelmaa tai nyt-hetkeä ja muistoa, kuten esimerkiksi Alain Resnaisin elokuvassa *Viime vuonna Marienbadissa* / *L'année dernière à Marienbad* (1961), jossa henkilöhahmot saattavat upota menneisyyteen, ajautua nykyhetken ulkopuolelle ja kadottaa paikkansa ajassa.³¹ Nämä kaksi todellisuuden tasoa, aktuaalinen ja virtuaalinen, voivat siis olla kuvassa rinnakkain, päällekkäin, kuultamassa toistensa läpi siten, että on vaikea sanoa mikä on mitä ja kumpi on kumpaa.

Deleuzen mukaan elokuvalla voi näin olla kyky kytkeytyä suoraan aikaan ja liikkua ajassa. Menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus voivat olla kuvassa samanaikaisesti läsnä, ilman, että jollekin niistä annettaisiin erityisasemaa muihin nähden. Deleuze puhuu proustilaisesta ulottuvuudesta, jossa ihmiset ja esineet liikkuvat ja kulkevat ajassa ja muistoissa sen sijaan, että sijaitisivat jossakin konkreettisessa paikassa. Deleuze lainaa Felliniä: ”...*We are constructed in memory; we are simultaneously childhood, adolescence, old age and maturity.*”³² Myös elokuvan tulisi huomioida tämä ajan kerroksellisuus. Pelkän aktuaalisen nykyhetken kuvaamisen sijaan elokuva voi tuoda näkyville sen, että jokaisessa yksinkertaisessakin hetkessä on lukuisia kytköksiä muihin tasoihin, virtuaalisen, muistin tai kuvitellun alueelle

Joihinkin elokuviin sopii tässä yhteydessä hyvin termi kaksoisvalotus. Esimerkiksi *Trans-Siberia* -elokuvassa yksinomaan nykypäivässä etenevä kuvamateriaali Siperian halki kulkevasta junasta sekä kaksi menneisyyden kertojanääntä Siperian vankileireiltä tuottavat tällaisen kaksoisvalotuksen. Siinä menneisyys lakkaa olemasta pelkkää menneisyyttä ja nykyisyys pelkkää nykyisyyttä. Päinvastoin, ne sulautuvat yhdeksi ja samaksi kokemukseksi, josta on enää vaikea erottaa mikä kuuluu mihinkin. Matkan varrella ohikiitävät maisemat alkavat vaikuttaa maisemilta, joita leireille kuljetettavat vangit katselivat. Junassa tai väliasemilla odottavat kanssamatkustajat alkavat muistuttaa vankeja.

³¹ Deleuze 1989, 273-275.

³² Deleuze 1989, 37-39, 99.

Huomionarvoista *Trans-Siberia* -elokuvassa on lisäksi, että se ei käytä lainkaan arkistomateriaaleja kertoessaan ihmisistä Neuvostoliiton vankileireillä. Katsoja joutuu kuvittelemaan ja rakentamaan leirit mielessään nykypäivän kuvamateriaalista. Menneisyys tulee kirjaimellisesti osaksi nykyhetkeä. Se leijuu maisemien yllä, astuu junavaunuun ja matkustaa vieressäsi, halusit tai et. Kokemus on todella vahva, vaikka se syntyy vain kuvan ja äänen hienovaraisesta kaksoisvalotuksesta.

Myös *Kiitotie*-elokuvaa voidaan ajatella jonkinlaisena kaksoisvalotuksena, vaikka se on toteutettu aivan toisin keinoin. Lähtökohtana on yksi paikka, lentokenttä ja sen sisältämät ajan eri kerrostumat. Nykypäivän kuvat kentältä ovat usein laajoja, tyhjiä ja pysähtyneitä maisemakuvia. Ne tarjoavat heijastuspinnan, jota vasten menneisyyden kuvat, arkistomateriaalit tai valokuvat, voivat piirtyä. Nykyhetki pitää sisällään kaiken sen, mitä paikalla aiemmin on tapahtunut. Elokuvan lentokentältä voi avautua matka aikaan.

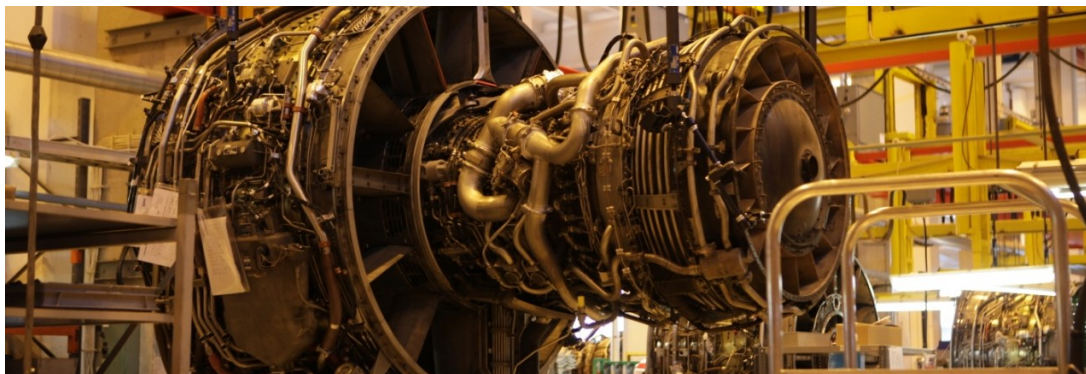


Kuvamateriaalia *Kiitotie*-elokuvan ennakkotyövaiheesta

Omalla kohdallani tämä matka aikaan tarkoittaa kuitenkin elokuvaa tehtäessä nurinkurisesti pyrkimystä asettua hieman ajan ulkopuolelle. Huomaan usein jo kuvallisella tasolla välttäväni liian tiukkoja sidoksia nykyhetkeen. *Kiitotie*-elokuvassa tämä tuli erityisen selvästi nähtäville, koska lentokenttä on ulkoiselta olemukseltaan hyvin hetkessä kiinni oleva paikka. Kaikki päivittyy kaiken aikaa, aikataulut etenevät minuutti minuutilta, edelliset matkustajat menevät kun uudet jo tulevat, valtavat mainoskyltit vaihtuvat toisiin. Mitään tästä emme kuitenkaan tässä elokuvassa halunneet kuvata. Päinvastoin huomasin välttäväni kaikkea, joka sitoisi elokuvan liian tiukasti edes sen kuvausvuoteen 2012. Halusin astua pois nykyhetkestä ja näyttää lentokentän paljon ajattomampana ja ikuisempana paikkana.

Jonkinlaisena alitajuisena taustakuvana tässä oli ehkä Chris Markerin elokuva *Kiitorata / La Jetee* (1962), vaikka tajusin sen vasta paljon myöhemmin miettiessäni elokuvalleni nimeä. Markerin tavasta käyttää pelkästään pysäytettyjä still-kuvia syntyy vahva ajattomuuden tunne. *La Jetee* liikkuu ajassa, menneisyydestä tulevaisuuteen ja takaisin. Hetkittäin näitä eri tasoja on vaikeaa erottaa toisistaan. Elokuva on kokonaisuudessaan kuin vahva déjà-vu -kokemus. Samankaltaista tunnelmaa tavoittelin myös *Kiitotie*-elokuvassa. Ehkä sekin on kuin lentokentän kiireisen todellisuuden keskellä koettu déjà-vu -ilmiö, jossa kaikki vaikuttaa jo tutulta ja kuitenkin jotenkin oudolta. Halusin, että kuvat voisivat näyttää samaan aikaan vanhanaikaisilta ja futuristisilta, nykyaikaisilta ja jo menneiltä. En halunnut kiinnittyä liikaa kuvausajankohdan nykyhetkeen, vaan päinvastoin hämärtää ajankohtaa niin, että viiden vuoden päästä olisi vaikeaa sanoa, tehtiinkö elokuva viisi, kymmenen vai kaksikymmentä vuotta sitten.

Esimerkiksi kuvat Finnairin moottorikorjaamolta näyttävät nykyään jo vanhentuneen näköisen mekanistisen maailman ruuveineen, moottorinosineen ja työhaalareineen. Se asettuu vastapainoksi kiiltävälle ja modernille lentokenttäkuvastolle, jollaisena kenttä nykyisin useimmiten mielellään mielletään.³³ Myös säveltäjälle annoin tässä kohtaa ohjeeksi tehdä kappaleen teemalla 1970-luvun sci-fi. Sen lisäksi, että se kuulosti inspiroivalta idealta, oli taustalla ajatus siitä, että tämän päivän science fiction on huomispäivän historiaa.



Kuvamateriaalia *Kiitotien* ennakkotyövaiheesta

Tämä ajatus syntyi tosin vasta ennakkotutkimuksen myötä. Ensimmäisiin käsikirjoitusversioihin olin kirjoittanut kentän juuri sellaisena hektisenä ja modernina, lennolleen kiirehtiviä ihmisiä kuhisevana muurahaispesänä, kuin millaisena se on yleensä totuttu kuvaamaan. Kuitenkin keväällä 2011 kävimme kuvaajan kanssa tutustumassa kentän eri yksiköiden toimintaan. Ajoimme kunnossapidon työntekijöiden kanssa pitkin kentän huoltoteitä, kiito- ja rullausteitä. Varhaisen

³³ Halusin ehdottomasti kuvata moottorikorjaamolla, vaikka sinne oli todella vaikeaa päästä. Ajattelin, että se on jotakin, joka on ehkä kohta kokonaan katoamassa ”näkyvistä”. Ja tosiaan, elokuvan teon aikana (vuosina 2010-2013) Finnairin Tekniikasta irtisanottiin 1000 henkeä ja loppujen toimintojen ulkoistamista suunnitellaan.

aamun ruuhkatunnit olivat ohi ja kentällä oli huomiota herättävän rauhallista. Suuret valkoiset Finnairin koneet rullasivat hitaasti paikoilleen, muutama pienempi huoltoajoneuvo puikkelehti koneiden takaa kohti terminaalia. Pysähdyimme kiitoteiden välissä kulkevan huoltotien reunaan. Edessämme aukeni loputtomiin matalaksi leikattua ruohoniittyä, jota kevyt tuulenvire heilutti. Linnut lauloivat ja lukuun ottamatta hetkittäin ilmaan nousevien tai laskeutuvien koneiden jylyä oli jopa hiljaista.

Ennakkotutkimuskäynnin jälkeen olin aluksi pettynyt, sillä kenttä ei ollut vastannut sitä mielikuvaa, joka minulla siitä oli ollut. Jonkin ajan kuluttua kuitenkin tajusin, että se, mitä näin oli ehkä kiinnostavampaa kuin se, mitä olin kuvitellut. Kenttä oli näyttänyt meille toiset kasvonsa, paljon rauhallisemmat ja tyynemmät kuin mitä ennalta osasimme odottaa. Tuon vierailun jälkeen en nähnyt lentokenttää enää pelkästään konkreettisenä paikkana, pisteenä, josta lähdetään ja johon palataan. Paljon enemmän se alkoi olla minulle paikka ajassa; paikka, jolla voi olla oma muisti. Kiitotiet alkoivat näyttäytyä viittoina toisiin ajan kerrostumiin, menneisiin matkoihin ja muistikuviin. Jo aiemmin olin ajatellut käyttäväni elokuvassa myös arkistomateriaalia. Nyt ymmärsin, että tuo kuvasto voisi edustaa juuri lentokentän omaa muistia, ei mitään virallista historiaa.

Kohtelimme siis leikkaaja Okku Nuutilaisen kanssa arkistokuvia omasta ajastaan irrotettuna materiaalina aivan samoin kuin olimme kuvaajan kanssa pyrkineet näyttämään kentän minkään tunnistettavan ajan ulkopuolella olevana paikkana. Esimerkiksi niinkin tarkka ja historiallinen aikamääre kuin Helsingin olympialaiset vuonna 1952 vain vilahtaa kuvissa ilman että sitä mitenkään painotettaisiin tai alleviivattaisiin.

Hyvin pian huomasimme myös, että arkistomateriaalin alkuperäiset äänet täytyi ottaa pois, jotta saavuttaisimme tuon ajattomuuden tunteen. Selostukset ja musiikit olivat itsessään hauskoja ja nostalgisia, mutta sitoivat kuvat välittömästi tapahtumahetkeensä. Ääni teki kuvista pelkkää menneisyyttä ja historiaa ja esti kontaktin nykypäivän kuvaston kanssa. Efekti oli yllättävän voimakas, enkä olisi ennalta uskonut, että ääni voisi lokeroida kuvat niin vahvasti tiettyyn aikaan kuuluviksi. Ilman ääntä kuvat tuntuivat olevan vapaita ajallisista sidoksista ja ennakko-oletuksista.



Taustamateriaalia *Kiitotie*-elokuvasta.

Toivon, että myös seuraavassa elokuvassani voisin käyttää arkistomateriaaleja samalla tavoin ”vapautettuina” alkuperäisistä yhteyksistään. En halua niiden viittaavan mihinkään tiettyyn aikaan tai paikkaan vaan olevan enemmän kuin unia maailmasta, joka on ollut tai haaveita maailmasta, joka voisi olla. Uskon, että jos kuvat voivat säilyttää avoimuutensa, ne voivat paremmin asettua kontaktiin nykypäivän kuvien kanssa ja avautua aina uuteen yhteyteen riippumatta siitä, milloin tai missä ajassa elokuvaa katsotaan. Näin kuvat voivat ehkä muistuttaa, että vaikka ajat muuttuvat, ihminen säilyy pohjimmiltaan melko ennallaan.

Tällainen avoin suhde aikaan voi toteutua eri elokuvissa hyvin erilaisilla tavoilla. *Trans-Siberia* -elokuvassa menneisyyden ja nykyisyyden välinen kontakti mahdollistui ehkä juuri siksi, ettei elokuva käytä lainkaan arkistomateriaalia. Tässä yhteydessä historiallinen kuvamateriaali tuottaisi helposti tunteen siitä, että se mitä tapahtui, tapahtui joskus menneisyydessä, kauan sitten, eikä voisi tapahtua enää uudelleen. Samalla arkistomateriaali rajaisi elokuvan aiheen koskemaan vain ja ainoastaan Neuvostoliiton vankileirejä. *Trans-Siberia* -elokuva kuitenkin laajentuu paljon yleisemmälle ja filosofisemmalle tasolle. Leirit ovat vain lähtöpiste matkalle, joka pohtii ihmisen maailmassa olemista, oli aika tai paikka mikä tahansa.

Toisissa elokuvissa taas nimenomaan arkistomateriaaleja käyttämällä rakentuu ajatus siitä, että ihminen pysyy aina samana, ajasta riippumatta. Esimerkiksi Jean-Gabriel Periot’n elokuva *Even if she had been a criminal.../ Eût-elle été criminelle...* (2006) koostuu pelkästään toista maailmansotaa ja sen jälkeisiä tapahtumia kuvaavasta arkistomateriaalista. Äärimmilleen nopeutettu leikkaus kuitenkin tempaisee sotakuvaston irti pelkästä historiallisesta kontekstistaan ja asettaa sen viimein kontrastiin yhden sodanjälkeistä todellisuutta kuvaavan pysäyttävän hetken kanssa. Hurmoksellinen, ylinopeudella etenevä kiihdytys ja sen jälkeinen piinallinen pysäytys kuvaavat

ihmisluonnon mahdollisuutta pahaan, kaikkina aikoina, kaikissa paikoissa. Menneisyys ei ole vain menneisyyttä, vaan se läsnä jokaisessa nykyhetkessä, pinnan alla. Jo huomenna se, mitä kerran ehdittiin pitää menneenä, voi taas tulla todeksi.

Ehkä vaarallisempaa kuin menneisyyden unohtaminen onkin menneisyyden ja nykyisyyden välisen suhteen unohtaminen. Gilles Deleuzen mukaan muistin merkitys on nimenomaan siinä, että se voi asettaa menneisyyden ja nykyisyyden keskinäiseen kontaktiin ja siten suuntautua kohti tulevaa.

*For memory is clearly no longer the faculty
of having recollections: it is the membrane which,
in the most varied ways [...] makes
sheets of past and layers of reality correspond.*³⁴

Deleuze tekee tässä tarkoituksessa jaottelun historian ja muistin välille. Historia seuraa tapahtumien kronologiaa ja liikkuu niiden mukana vaakatasossa kuvaten mitä tapahtui, missä ja milloin. Muisti sen sijaan liikkuu syvyyssuunnassa ja etsii sitä, mitä tapahtumien pinnan alle kätkeytyy. Se elää tapahtumien mukana, ei tiedä ennalta niiden kulkua tai sitä mikä on totta ja mikä ei. Muisti on menneisyyden uudelleen elämistä jokaisessa nykyhetkessä.³⁵

Elokuvalla on erityinen mahdollisuus tuoda menneisyys läsnä olevaksi nykyisyyteen. Jokaisella uudella katsomisen hetkellä menneisyys herää eloon, mutta aina uudessa kontekstissa, yhteydessä uuteen nykyisyyteen. Elokuva voi kertoa jostakin hyvin rajatusta ja konkreettisestakin asiasta ja silti säilyttää tämän avoimuuden, joka mahdollistaa vuosikymmenien yli ulottuvan kontaktin. Esimerkiksi Joshua Oppenheimerin elokuva *Look of silence* (2014) kertoo Indonesian kansanmurhasta 1960-luvulla. Se tekee sen silti niin avoimella tavalla, että elokuva voi koskettaa katsojaa riippumatta millä tiedoin ja milloin hän sitä katsoo. Elokuva pyytää katsojaa kulkemaan kanssaan muistissa ja vuosikymmenten takaisissa tapahtumissa, jotta menneisyys voisi edes jotenkin asettua sovintoon nykyhetken kanssa. Menneisyys on kuitenkin kuin itsekseen avautuva laatikko. Kun sen luulee olevan suljettu, kansi nouseekin ja nostaa mukanaan jotakin, jonka piti jo olla unohtunutta, mennyttä ja historiaa.

³⁴ Deleuze 1989, 207.

³⁵ Deleuze & Guattari 1993, 116. Deleuze 1989, 297. Rodowick 1997, 205-206.

Yhden muistutuksen tästä antoi myös Werner Herzogin dokumenttielokuva *Lessons of Darkness* (1992), jonka katsoin jokin aika sitten uudelleen pitkän tauon jälkeen. Elokuva kuvaa Kuwaitin palavia öljylähteitä ja Persianlahden sodan jälkeistä tuhon maisemaa. Herzog ei kuitenkaan sido kuviaan mihinkään tiettyyn aikaan tai paikkaan, vaan jättää ne avoimiksi. Hänen katseensa on kuin ulkopuolisen katse, joka yrittää löytää järkeä ja merkitystä sellaisesta, mikä on järjetöntä. Sodan ja tuhon mielettömyyttä ei liennytetä sillä, että katsoja saisi ajan ja paikan koordinaatteja, jotka asettaisivat tapahtuneen turvallisesti johonkin laatikkoon, selitetyksi, ymmärretyksi ja käsitellyksi.

Päinvastoin, Herzog vie aikakautensa uutislähetysistä jo turruttavan tutuiksi tulleet tapahtumat jollekin toiselle tasolle. Hän vieraannuttaa ja näyttää maailman outona ja selittämättömänä. Elokuvan maisema on kuin science fictionia, mutta tässä tapauksessa se on juuri sellaisenaan totuudenmukaisempi ja ajattomampi, kuin mitä ehkä perinteisemmällä ja realistisemmalla tavalla kuvattu todellisuus olisi. Hirveää on, että tuo maisema voi olla ja on tällä hetkelläkin ajankohtainen aina uudelleen ja uudelleen. En voi välttyä ajatukselta, että Herzog teki elokuvansa tulevaisuuden ihmisille, joko muistutuksena siitä, että ihminen on joskus ollut tällainen, tai paljon todennäköisemmin muistutuksena siitä, että ihminen on tällainen edelleen.



Werner Herzog: *Lessons of Darkness* (1992)

Omalla kohdallani palaan ajatukseen elokuvista tulevaisuuden ihmisille aina silloin tällöin uudestaan. Joka kerta kun näen elokuvan, joka koskettaa tai puhuttelee minua jotenkin erityisesti, huomaan, että tämä ajatus on tavalla tai toisella sovellettavissa siihen. Aiheesta riippumatta se tarkoittaa juuri jonkinlaista avoimuutta ja ajattomuutta, joka antaa mahdollisuuden uusiin tulkintoihin eri aikoina ja eri paikoissa. Se tarkoittaa myös sitä, että sama elokuva voi saman katsojan katsomana eri katsomiskerroilla olla hyvinkin erilainen. Tulevaisuuden ihminen voi siis olla myös minä itse ja jo huomenna.

Elokuvantekijänä ajatus elokuvista tulevaisuuden ihmisille on minulle jonkinlainen itse asetettu haaste ja yksi työhypoteesi muiden joukossa. Se on puolivakava ajatusleikki, jossa yritän katsoa tätä maailmaamme ikään kuin tulevaisuudesta tai toisesta ajasta käsin. Miten olisi mahdollista tehdä elokuvia, jotka säilyttäisivät merkityksensä ja relevanssinsa vielä vuosikymmenien päähänkin? Miten voisi uskoa sanoman välittyvän katsojille, joiden maailmakuva ja ajattelutapa voivat olla minulle täysin vieraita? Osaltaan tämän työhypoteesin merkitys on tietysti muistuttaa itselleni, etten voi loppuun asti tietää ja tuntea edes tämän hetken ihmisten ajatusmaailmaa. Elokuvaani katsovat ehkä myös ihmiset, jotka voivat olla asioista täysin päinvastaista mieltä kanssani. Kuinka voin välittää heille edes jotakin siitä, mitä ajattelen?

Toiselta ja astetta radikaalimmalta merkitykseltään työhypoteesini tulevaisuuden ihmisistä tarkoittaa kuitenkin myös sitä, ettei maailmaa nähdä valmiina ja olemuksellisesti sellaisena kuin se on. Tekemällä elokuvia tuleville katsojille ajattelen, että maailma voi muuttua ja olla jo huomenna erilainen kuin millaisena olemme sitä tähän saakka tottuneet pitämään. Haluan elokuvia tehdessäni pitää tämän mielessäni, vaikka se lopullisessa elokuvassa näkyisikin vain jonkinlaisena pinnanalaisena tunnelmana tai sävynä.

Esimerkiksi *Kiitotie*-elokuvan ääneen lausumattomana lähtökohtana on ajatus sellaisesta tulevaisuudesta, jossa lentäminen nykymitassa ei ole enää mahdollista. Jää katsojan päätettäväksi, johtuuko elokuvan haikea ja melankolinen tunnelma siitä, että lentäminen on nykyisen massaturismin kaudella kadottanut viattomuutensa vai siitä, että joskus tulevaisuudessa voidaan vain muistella aikaa, jolloin kenellä tahansa oli mahdollisuus lentää minne tahansa. Samoin *Väylä*-elokuva pitää sisällään ajatuksen öljyn jälkeisestä aikakaudesta. Siinä jalostamot ja tankkerit näyttäytyvät vain muistomerkkeinä menneisyydestä ja ajasta, jolloin öljy vielä kulki vetten päällä.

Tämän vuoksi en elokuvissani myöskään välttämättä etsi vastauksia ja selityksiä tämän hetken maailmasta. Ennemmin pyrin löytämään kysymyksiä, jotka voisivat kestää aikaa, kysymyksiä, jotka olisivat oleellisia myös tulevaisuuden ihmisille. Ehkä tämän kappaleen otsikko ”kapseli” tarkoittaa myös tällaista mahdollisuutta lähettää jokin viesti tai kysymys tulevaisuuteen ja tulevaisuuden ihmisille.

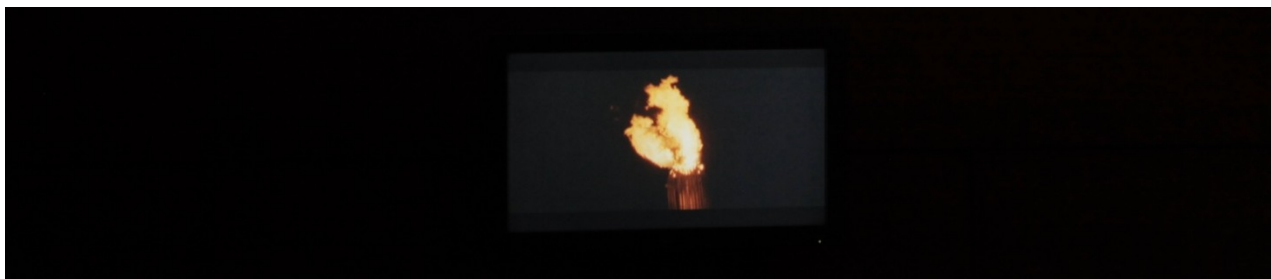
LOPUKSI

Aika, joka ylittää ihmisen ajan.

Iso kivenlohkare seisoo paikoillaan keskellä metsää. Se vaikuttaa olemisessaan pysyvältä ja ikuiselta. Sen ikuisuus on kuitenkin suhteellista. Jos voisin kuvata tuota kiveä yhden framen vuodessa 170 000 vuoden ajan, olisi tuloksena kaksituntinen elokuva, jonka kuluessa kivi hitaasti rapautuisi, kunnes jäljellä olisi kenties vain kasa hiekkaa. Se olisi ehkä vaikuttavin elokuva, jonka voisin ajatella tekeväni. Se, että se on mahdotonta, tekee ajatusleikin oikeastaan vain kiinnostavammaksi.

Vakavammissa merkityksessä tuo ajatus kaksituntisesta kivi elokuvasta asettaa kysymyksen ajan suhteellisuudesta, sekä elokuvallisen ajan tehtävästä ja roolista. Mitä ja millaista aikaa elokuvan tulisi kuvata? Onko ainoa mahdollinen mittakaava ihmisen kokoinen aika, muutamien vuosikymmenien tai parhaimmillaan sadan vuoden mittainen aikajana? Vai voisiko elokuvalla olla mahdollisuus kuvata aikaa, joka ylittää ihmisen ajan?

Huomaan, että pyrin usein omissa elokuvissani asettamaan ihmisen ajan rinnalle jonkin laajemman ajallisen kaaren, johon ihminen ja hänen toimintansa suhteutuvat. *Väylä*-elokuvassa nähtävä öljy, jonka syntyminen on vaatinut vuosimiljoonia, toimii esimerkkinä tällaisesta ajallisesta kaaresta, joka ylittää ihmisen ajan. Ja silti ihminen hallitsee öljyä ja käyttää sitä oman toimintansa hyväksi. Jokin, joka on kehittynyt maan sisuksissa jo kauan ennen ihmistä, poltetaan silmänräpäyksessä ilmaan, jotta ihminen voisi elää omaa hetkellistä aikaansa. Sama ajatus on taustalla myös elokuvassani *Kiitotie*. *Väylä*-elokuvan kuluessa jalostamolle tuotu öljy on nyt vain siirtynyt lentoasemalle, jossa se tankataan suuriin matkustajakoneisiin, jotta ihminen voisi päästä hetkeksi liikkeelle.



Kuva Elli Rintalan installaatiosta *Väylä / Oil Blue* (2013)

Elokuvasta toiseen öljy rinnastuu aina suhteessa johonkin eri elementtiin. *Väylä*-elokuvassa vastaelementtinä oli vesi, *Kiitotie*-elokuvassa puolestaan ilma. Tulevassa, Jäämerelle sijoittuvassa elokuvassani *Koillisväylä* vastassa ovat jäät. Öljyn teema ei ole missään mielessä näiden elokuvien ainoa teema. Mutta se kulkee silti mukana, jossakin taustalla ja pinnan alla. Öljy on vielä toistaiseksi se voima, joka pyörittää maailmaa ja saa laivat, lentokoneet ja ihmiset liikkeelle. Siksi palaan elokuviini siihen.

Koillisväylä-elokuvassa vastassa oleva jään elementti puolestaan pitää sisällään ajatuksen luonnon ajasta ja sen hitaammasta rytmistä suhteessa ihmisen aikaan. Tuhansien ja tuhansien vuosien ajan Siperian pohjoispuolisen Jäämeren jäät ovat noudattaneet omaa, hidasta ja tasaista rytmiään. Kesäisin ne ovat sulaneet reunoiltaan hieman paljastaen kenties kapean rannikon myötäisen kaistaleen avointa vettä. Talvisin jää aina palasi ja peitti pohjoisen meren alleen yli kymmeneksi kuukaudeksi vuosittain. Viimeisen kolmenkymmenen vuoden aikana tuo rytmi on kuitenkin muuttunut. Kesäisin jään reuna pakenee yhä kauemmas ja kauemmas pohjoiseen eikä palaa talvisinkaan enää ennalleen. Jos koko tältä ajalta olisi olemassa kattava satelliittikuvien sarja, olisi tuloksena yhtä vaikuttava, joskin kauhistuttavampi elokuva, kuin kappaleen alussa kuvailtu kiven hidasta rapautumista kuvaava elokuva.



Taustamateriaalia elokuvasta *Koillisväylä*

Tätä kuvasarjaa ja siten sen mukaista elokuvaa ei tietysti voi ollakaan. Sitä suuremmalla syyllä on kuitenkin tärkeää kysyä, miten elokuva sitten voisi yrittää kuvata prosesseja, joiden mittakaava ylittää ihmisen perspektiivin. Mielestäni tässä ajassa on huomionarvoista juuri se, että ihmisellä on kyky tehdä ratkaisuja ja valintoja, joiden vaikutukset ylittävät moninkertaisesti inhimillisen mittakaavan. Täysin eri asia on, pystyykö ihminen käsittämään tällaisia ajallisia kaaria, joiden mitta on tuhat- tai kymmentuhatkertainen hänen omaan aikaansa nähden. Kolmas ja hieman kyyninen kysymys on, haluaako ihminen käsittää niitä. Ilmastonmuutoksen ohella tällaisia ihmisen ajan ylittäviä prosesseja voivat olla esimerkiksi kysymys uusiutumattomista luonnonvaroista ja niiden

rajallisuudesta, muutokset ekosysteemeissä tai lajien sukupuutto. Yhteistä niille kaikille on, että ne tapahtuvat hitaasti, pieni askel kerrallaan. Niitä ei siis voida todentaa kuvin tässä ajassa, tällä hetkellä. Tarvitaan jokin toinen lähestymistapa, sellainen joka ottaa huomioon ajan ja sen mittakaavan suhteellisuuden.

Tässä mielessä tekstini johdannossa kuvailtu haave hitaammasta ajasta tarkoittaa myös kykyä avata ajattelumme mittakaavaa kohti laajempaa ajallista kaarta, kohti luonnon aikaa tai maailman aikaa, joka ulottuu yksittäisen ihmisen ja hänen elinikänsä ulkopuolelle. Se on mahdollisuus katsoa maailmaa myös muusta kuin itsemme kokoisesta näkökulmasta. Ehkä tällä hetkellä juuri tuon laajemman ajallisen perspektiivin puute tekee meistä helposti lyhytnäköisiä ja jopa jollakin tavalla juurettomia. Ehkä ihmiselle tekisi hyvää nähdä itsensä osana jotakin laajempaa kokonaisuutta ja ajallista kaarta. Tuo ajallinen mittakaava voi olla historia, luonnon kiertokulku tai miksei maailmankaikkeus yleensä. Joka tapauksessa se on jotakin, joka osoittaa ihmisen ja hänen olemisensa suhteellisuuden, sen kuinka pieni osa tätä kaikkea me loppujen lopuksi olemme. Kiinnostavaa on, ettei tämä mittakaavan muutos poista vastuutamme maailmasta, ajasta tai toisista ihmisistä. Päinvastoin, se tuo sen mukanaan. Omalla kohdallani, omissa elokuvissani ja myös omassa elämässäni olen etsinyt ja varmasti etsin tulevaisuudessakin tätä toisenlaista mittakaavaa ihmisen ja maailman välille.



Elli Rintala: *Taikametsä* (2013) Välityö

LÄHDELUETTELO

ELOKUVAT

Kiitotie / Via Air, Suomi 2013. Ohjaus: Elli Rintala

Väylä / Oil Blue, Suomi 2008. Ohjaus: Elli Rintala

Eilisen eväät / Throwaway, Suomi 2005. Ohjaus: Elli Rintala

KIRJALLISUUS

Bazin, André 1973. *Mitä elokuva on?* Porvoo: Werner Söderström Oy.

Bergson, Henri 1958. *Henkinen Tarmo*. Suom. J. Hollo. Porvoo: WSOY.

Bergson, Henri 1998. *Creative Evolution*. New York: Dover Publications.

Crary, Jonathan 1996. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Massachusetts: MIT Press.

Deleuze, Gilles 1986. *Cinema 1. The Movement-image*. London: The Athlone Press.

Deleuze, Gilles 1988. *Bergsonism*. New York: Zone Books.

Deleuze, Gilles 1989. *Cinema 2. The Time-image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles 1995. *Negotiations 1972-1990*. Käänt. Jonghin, Martin. New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles 2005. ”Filosofiasta” teoksessa Helle, Anna, Helmisaari, Vappu, Vähämäki, Jussi (toim.) *Gilles Deleuze. Haastatteluja*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix 1993. *Mitä filosofia on?* Suom. Leevi Lehto. Tampere: Gaudeamus.

Doane, Mary Ann 2002. *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.

Goodchild, Philip 1996. *Deleuze and Guattari. An Introduction to the Politics of Desire*. London: Sage.

Kracauer, Siegfried 1997. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Rantanen, Jussi-Pekka 2000. *Puhtaan illuusion puolesta. Dogme 95 –elokuvaaliikkeen audiovisuaalinen estetiikka*. Tampere: Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos.

Rodowick, D.N. 1997. *Gilles Deleuzes Time Machine*. London: Duke University Press.

Sihvonen, Jukka 1991. *Exceeding the Limits. On the Poetics and Politics of Audiovisuality*. Turku: The Finnish Society for Cinema Studies.

Taira, Teemu & Väliäho, Pasi (toim.) 2004. *Vastarintaa nykyisyydelle. Näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun*. Tampere: Eetos-julkaisuja.

Tarkovski, Andrei 1989. *Vangittu aika*. Jyväskylä: Gummerus Oy. Suomeksi toimittaneet Risto Mäenpää, Velipekka Makkonen, Antti Alanen.